

VI TÄNKER PÅ KONST

Makt och perspektiv på två offentliga konstverk

Wera Westerlind Müllerström

Examensarbete (30 högskolepoäng) i museologi för masterexamen inom ABM-masterprogrammet vid Lunds universitet.

Handledare: Lars-Eric Jönsson

År: 2021

Title

We Think About Art – Power and Views About Two Public Artworks

Abstract

Master's thesis

This thesis is based on two case studies of public art, Tony Cragg's artwork *Points of View* and Marianne Lindberg De Geer's artwork *Jag tänker på mig själv*. The purpose of the thesis is to clarify municipal processes related to public art and to investigate how perceptions of public art can differ between art institutions, art critics and the general public. The results from the case studies are analysed with the help of Bourdieu's field theory, art sociology and institutional theory. The survey shows that the municipal art galleries were partly involved in the process of buying and placing the works, but lack funds and power to make decisions. The survey shows that Cragg's work in Malmö was met with criticism from art critics and Malmö Konsthall, which the work is located outside, while the public appreciates the artwork. In Växjö, Lindberg De Geer's work has been vandalized but has later been accepted by the public and was previously appreciated by art critics and the municipal art gallery. The thesis shows that the different stakeholders have acted differently in the conflict depending on what position they have in the field of cultural production. The perspectives that are expressed in the conflicts can also be seen as part of the stakeholders' position in the field of cultural production and what habitus and cultural capital they hold. The cases are also investigated through the perspective of art sociology, which shows how inclusion and education can increase interest in public art.

Keywords

Cultural Capital, Habitus, Marianne Lindberg De Geer, Pierre Bourdieu, Public Art, Sociology of Art, Tony Cragg

1. Inledning	4
1.1 Disposition	4
1.2 Offentlig konst i Sverige	4
1.2.1 Förvaltning av offentlig konst	5
1.2.2 Processer och uppfattning om offentlig konst	6
1.3 Syfte	7
1.4 Frågeställningar	7
1.5 Avgränsningar	8
1.6 Begrepp och definitioner	8
2. Forskningsöversikt	10
2.1 Offentlig konst ur ett internationellt perspektiv	10
2.2 Offentlig konst i en svensk kontext	14
2.3 Förvaltning av offentlig konst	16
2.4 Litteratur och forskning om de specifika fallen	17
3. Teoretiska perspektiv, metod och material	19
3.1 Teoretiska perspektiv	19
3.2 Strukturalism och konstsociologi	19
3.3 Institutionsteori	24
3.4 Metod	24
3.4.1 Metodkritik	25
3.4.2 Genomförande	26
3.5 Material	27
3.5.1 Urval	28
3.6 Forskningsetiska frågor och reflexivitet	29
4. Tony Cragg, <i>Points of View</i>, Malmö	31
4.1 Bakgrund	31
4.2 Process	33
4.3 Konflikt	34
5. Marianne Lindberg De Geer, <i>Jag tänker på mig själv</i>, Växjö 39	
5.1 Bakgrund	39
5.2 Process	40
5.3 Konflikt	42
6. Diskussion	46
6.1 Fältet för kulturell produktion	46
6.2 Process	47
6.3 Platsen	49
6.4 Estetik	53
6.5 Demokrati	54
7. Avslutande diskussion och slutsats	58
7.1 Avslutande diskussion	58
7.2 Slutsats	59
7.2.1 Sammanfattning	62
7.3 Framtida forskning	62
Litteraturförteckning	63

1. Inledning

Offentlig konst omger oss på publika platser, på torg, husfasader, i kollektivtrafiken. Vi söker inte upp den offentliga konsten, den söker upp oss. Idag är offentlig konst mer än monument över kungar, det kan istället ta sig uttryck som aktivism och performance i ett försök att demokratisera konsten för att låta fler komma till tals och lyfta frågor om bl.a. integration, jämställdhet och rasism (Fagerström 2010, s. 8). Den offentliga konsten väcker känslor och diskussioner och påminner oss om både historien och framtiden. Känslorna som väcks av offentlig konst är inte enbart positiva, i uppsatsen kommer jag att undersöka två konstverk som har kantas av konflikter från konstinstitutioner och allmänheten.

1.1 Disposition

Uppsatsens första kapitel inleds med ett avsnitt om bakgrund till den offentliga konsten i Sverige där även förvaltningen av offentlig konst berörs som en introduktion till uppsatsens ämne. Därefter presenteras uppsatsens syfte och frågeställningar där även avgränsningar tas upp och avslutas med ett avsnitt där begrepp och definitioner presenteras. I uppsatsen andra kapitel introduceras tidigare forskning och hur den är relaterad till uppsatsen och vice versa. Tredje kapitlet behandlar de teori-, metod- och materialval som har gjorts och hur dessa har använts. Det avslutas med ett avsnitt om forskningsetiska frågor och min forskarposition. I kapitel fyra och fem görs en materialredovisning som presenterar de två fallstudierna där bakgrund, process och konflikt redogörs för. Konflikterna presenteras utifrån tre perspektiv, konstverkets fysiska plats, dess estetik och slutligen ur ett demokratiskt perspektiv. I kapitel sex diskuteras och analyseras de två fallstudierna utifrån vald teori och tidigare forskning. Detta kapitel är i likhet med de två föregående kapitel indelat utifrån temana process, plats, estetik och demokrati. I slutkapitlet görs en avslutande diskussion med slutsatser av vad uppsatsen har lett fram till och ger förslag på framtida forskning.

1.2 Offentlig konst i Sverige

Offentlig konst fick under 1900-talets början en uppfostrande roll som även ansågs vara karaktärsbildande för befolkningen (Granath 2014, s. 8). Arthur Engberg som var ecklesiastikminister 1932–1939 menade att ”Konsten är på väg att blivas allas egendom”, och drev frågan om 1%-regeln (Stensman & Tranaeus 1987, s. 9). I Sverige har regeln haft stor påverkan på den offentliga konsten. Regeln tillämpades

med början 1937 och gällde för statliga byggnadsprojekt under en tioårsperiod (ibid., s. 12). Med 1%-regeln menas att en procent av byggnadsprojekts budget ska gå till konstnärlig gestaltning (Konstnärsnämnden 2013, s. 11). 1%-regeln har alltså inte varit ett tvång på nästan 75 år. Trots detta tillämpas den än idag. I boken *Ingen regel utan undantag – Enprocentsregeln för konstnärlig gestaltning av offentlig miljö*, utgiven av Konstnärsnämnden 2013, undersöks hur 1%-regeln tillämpas idag. Konstnärsnämnden gjorde 2012 i samarbete med Sveriges kommuner och landsting, SKL (idag SKR, Sveriges kommuner och regioner), en enkätundersökning för att undersöka hur landsting, regioner och kommuner tillämpar 1%-regeln. Av de kommuner och landsting som besvarade enkäten svarade 45% av kommunerna och 77% av landstingen (idag regioner) att regeln är praxis (ibid., s. 13). Detta visar att intresset för offentlig konst är fortsatt starkt, framför allt i regionerna, och att nya konstverk årligen placeras ut på offentliga platser i Sverige.

1.2.1 Förvaltning av offentlig konst

Fram till 2003 var Nationalmuseum tillsynsmyndighet för statligt ägd offentlig konst med ansvar för att stödja myndigheter och fastighetsägare att aktivt upptäcka och förebygga skador på både byggnadsanknuten konst och s.k. lös konst, som till skillnad från byggnadsanknuten konst har möjlighet att förflyttas (Hemerén & Orrje 2014, s. 308). Idag ligger detta tillsynsansvar istället på Statens konstråd (ibid.). Samma tydliga ansvarsfördelning tycks inte finnas för regionalt och kommunalt ägd konst. Kommunal kulturverksamhet är generellt mindre undersökt än statlig, vilket syns i tidigare forskning som berör offentlig konst. De undersökningar som gjorts om offentlig konst och dess förvaltning har en koppling till Statens konstråd och berör därför främst statligt ägd konst. Därför har jag intresserat mig för och valt att undersöka kommunalt ägd konst.

År 2014 publicerades FoU-rapporten ”Riktlinjer för förvaltning av offentlig konst” av Riksantikvarieämbetet. Rapporten belyser vikten av förvaltning och ger förslag på underhålls- och förvaltningsplaner för offentliga konstverk. Författarna till rapporten, Jenni Lindbom och Karin Hermerén menar att förvaltningen av offentlig konst ofta uteblir, detta på grund av bristande ekonomiska resurser, okunskap gällande skötsel och restaurering men också otydlig ansvarsfördelning (Hermerén & Lindbom 2014, s. 11). Regioner, kommuner och privata bolag placerar ut nya offentliga konstverk samtidigt som underhållet försummas (ibid.). Statens konstråds publikation, *Offentlig konst – Ett kulturarv* (2014) innehåller ett 30-tal fallstudier om byggnadsanknuten offentlig konst där förhoppningen är att

publikationen ska ge kunskap och vägledning till fastighetsaktörer och andra aktörer som arbetar inom kulturmiljöområdet att kartlägga och i förlängningen bevara offentlig konst för kommande generationer (Hemerén & Orrje 2014, s. 15). Det tycks vara mer regel än undantag att de tekniska förvaltningarna snarare än kulturförvaltningarna ansvarar för den kommunala offentliga konsten, vilket kan leda till konflikter då synen på konst kan skilja sig åt mellan dessa institutioner och förvaltningar.

1.2.2 Processer och uppfattning om offentlig konst

Jag har intresserat mig för offentlig konst i kommuner, dels tack vare min arbetsplats, Skissernas Museum, vars samling omfattar skisser av offentliga konstverk, dels med utgångspunkt i min praktik på Malmö konstmuseum där min handledare var delaktig i Malmö stads offentliga konst-grupp, som är en referensgrupp för kommunens arbete med den offentliga konsten. I denna uppsats kommer jag att göra fallstudier av två offentliga konstverk, *Points of View*, av Tony Cragg och *Jag tänker på mig själv*, av Marianne Lindberg De Geer. Via fallstudierna undersöker jag processer som berör konstverken och hur konstverken upplevs och värderas. Trots att nästan hälften av Sveriges kommuner tillämpar 1%-regeln på något sätt och att nya offentliga konstverk placeras ut ser vi samtidigt ett bristande underhåll av den offentliga konsten som redan finns. Genom att undersöka hur den offentliga konsten uppfattas och uppskattas av allmänheten, kommuner och konstinstitutioner och att genom undersöka de processer som berör offentliga konstverk hoppas jag kunna se hur åsikter och processerna förhåller sig till varandra och då också se hur den offentliga konsten prioriteras.

Konstinstitutioner som konsthallar och konstmuseer har en central del i uppsatsen. Jag kommer att utgå från att ett museum eller en konsthall är delaktiga i kommunens arbete med den offentliga konsten, och att det därmed kommer vara personer vars profession är kopplad till konst som arbetar med den kommunala offentliga konsten. T.ex. genom att en konstinstitution är en del i kommunens konstråd, vilket många kommuner arbetar med idag.

Offentligt ägda museer verkar under museilagen där det uttryckligen står att ”Ett museum ska bidra till forskning och annan kunskapsuppbyggnad, bland annat genom att ha hög kompetens inom sitt ämnesområde” (SFS 2017:563). Lagen ska alltså säkerställa kompetensen hos museipersonal. Det betyder indirekt att kommuner där det finns offentligt ägda museer och där kommunen har ett samarbete med museet, som exempel genom ett konstråd där museet ingår, att det

finns kompetens rörande offentlig konst. Genom att undersöka processerna kring två offentliga konstverk så kommer jag indirekt kunna belysa hur yrkesprofessionella inom konstvärlden är delaktiga i arbetet med offentlig konst.

1.3 Syfte

Syftet med uppsatsen är att klarlägga kommunala processer som rör offentlig konst och att undersöka hur uppfattningar om den offentliga konsten kan skilja sig mellan konstinstitutioner, konstkritiker och allmänheten. Genom att välja ut omdiskuterade offentliga konstverk är avsikten att via meningsskiljaktigheter tydliggöra delar i processen som berör konstverkens tillkomst som annars är dolda. All offentlig konst är inte omdiskuterad, men de verk som är det kan visa på maktaspekter och förhållningssätt som annars inte är synliga.

1.4 Frågeställningar

Genom enskilda konstverk vill jag undersöka processer som ett offentligt konstverk berörs av, som inköp, placering och förvaltning. Frågeställningarna handlar därför om processer och synen på offentlig konst hos konstinstitutioner, konstkritiker och allmänheten.

- Hur agerar olika intressenter i konflikter om utformning, placering och betydelser av offentlig konst?

Genom att ställa denna fråga till materialet vill jag undersöka om konstinstitutioner, konstkritiker och allmänheten har möjlighet att påverka den kommunalt ägda offentliga konsten och i så fall hur.

- Vilka perspektiv på offentlig konst kommer till uttryck i sådana konflikter?

Utifrån denna frågeställning kommer jag att undersöka varför och hur Malmö Konsthall och konstkritikers åsikter om Tony Craggs skulpturer *Points of View* skiljer sig från de åsikter som personer ur allmänheten har uttryckt. Jag vill även få svar på varför Marianne Lindberg De Geers verk i Växjö, *Jag tänker på mig själv*, kunde uppröra till den grad att verket blev vandaliserat ett flertal gånger. Med hjälp av den andra forskningsfrågan diskuterar jag hur och varför vissa verk blir omdiskuterade och även vem det offentliga konstverket är till för.

1.5 Avgränsningar

Jag har valt ut två kommunalt ägda offentliga konstverk i Sverige. Förvaltningsansvaret skiljer sig från kommun till kommun. Generellt finns det mindre forskning om kommunal förvaltning av konst jämfört med statligt ägd konst. Verken jag har valt är omdiskuterade och konfliktladdade. Därför har jag inte heller valt att studera kommuner i sig utan har istället valt verk att undersöka. Vilka kommuner dessa offentliga konstverk är placerade i har därför haft sekundär betydelse i urvalsprocessen. Jag har valt konstverk som aktualiserar olika processer som ett offentligt konstverk kan gå igenom som dessutom är kantade av olika typer av diskussioner. De två valda konstverken är båda på något sätt ogillade av en konstinstitution, konstkritiker eller av allmänheten.

1.6 Begrepp och definitioner

Offentlig konst – Offentlig konst förkortas ibland till offkonst. Detta syftar på konstnärliga gestaltningar som placerade i miljöer där allmänheten har tillträde. I begreppet inkluderas såväl statyer ute på torg som tavlor i offentliga byggnader.

Byggnadsanknuten konst – Begreppet syftar på konst som är gestaltad för en viss plats inom eller i anslutning till en byggnad, eller en annan anläggning (Hermerén & Orrje 2014, s. 365). Byggnadsanknuten konst är i juridisk mening en del av den fastighet som den är placerad i (ibid.) Andra benämningar är fast konst eller byggnadsspecifik konst.

Lös konst – Lös konst används för den offentliga konst som inte är byggnadsanknuten, den ses inte som en del av fastigheten och saknar den starka miljökoppling som byggnadsanknuten konst har. Konsten har en större möjlighet att förflyttas, så som tavlor.

1%-regeln – Bakgrund till 1%-regeln presenteras i avsnittet inledning och bakgrund. 1%-regeln är ingen lag eller ens en regel, utan något som kommuner frivilligt kan förhålla sig till. Regeln innebär att cirka 1% av budget för ett byggprojekt avsätts för konstnärliggestaltning. Från början avsåg regeln, som kommer ur propositionen 1937:57, statliga nybyggnationer (Konstnärsnämnden 2013, s.11).

Förvaltning – Syftar på skötsel och underhåll av offentlig konst.

Plop art – Offentlig konst som saknar relation och kontext till platsen där den är placerad.

Kultur – Syftar på konstarter, som musik, konst, litteratur m.m.

Processer – I den här uppsatsen används begreppet för att sammanfatta de olika steg berör ett offentligt konstverk. Det innefattar såväl beslut om att installera ett verk som förvaltningen av verket när det väl är placerat.

Allmänheten – I uppsatsen ställs ”allmänheten” mot professionella inom konstvärlden. Allmänheten ska läsas som lekmän inom konstvärlden. De saknar i regel plattformar och möjligheter att påverka den offentliga konsten. Detta till skillnad mot professionella inom konst som har möjlighet att påverka genom sin roll som konstkritiker, dels genom att vara delaktiga i konstråd inom kommuner. Allmänheten, som den definieras här, har möjlighet att påverka den offentliga konsten genom t.ex. insändare i tidningar och att kontakta kommunen. Detta sätt att se på professionella och allmänheten grundar sig i uppsatsens teoretiska grundvalar och Bourdieus teori om fältet för kulturell produktion, vilket utvecklas i kapitel tre.

2. Forskningsöversikt

Uppsatsen handlar om offentlig konst, hur uppfattningen av konst kan skilja sig åt mellan olika inblandade aktörer och även hur konstinstitutioner kan vara delaktiga i processerna kring konsten i det offentliga rummet. Litteraturen är uppdelad i fyra kategorier där det beskrivs hur den är relevant för uppsatsen och hur den förhåller sig till min forskning, och även hur den här uppsatsen kan bidra till nya insikter. Avsnittet är till för att presentera den litteraturen som har fungerat som källor till uppsatsen men också för att ge en bild av hur forskningsfältet ser ut. Det betyder att viss litteratur kommer återkomma i uppsatsen medan annan bara får en kort presentation i detta avsnitt.

2.1 Offentlig konst ur ett internationellt perspektiv

En stor del av litteraturen har ett internationellt perspektiv och kan därför inte översättas rakt av till svenska förhållanden. Litteraturen ger dock en förståelse till hur offentlig konst kan ses, tolkas och dess betydelse i de offentliga rummen.

Boken *The Practice of Public Art* (Cartiere & Willis 2008), är en antologi indelad i tre delar med texter utifrån teori, praktik och slutligen en tidslinje med nedslag om viktiga offentliga konstverk i Storbritannien och USA mellan år 1900 och 2005. Ett av kapitlen är skrivet av Malcolm Miles. Kapitlet "Critical Spaces: Monuments and Changes" diskuterar offentlig konst ur ett marxistiskt perspektiv där Miles menar att offentlig konst blir demokratiserad först när det finns en bredare tillgång till de offentliga platserna där representation blir tydlig. I kapitlet skriver Miles också om utvecklingen av den offentliga konsten och hur det har kommit att utveckla sig till att konstnärer blir specialister på att skapa offentlig konst. Miles bygger detta på Patricia Phillips artikel "Out of Order: The Public Art Machine" (1988). I artikeln skriver Phillips om utvecklingen av den offentliga konsten sedan 1960-talet och hur den offentliga konsten har blivit en disciplin utan definitioner och sammanhängande mål där konstens syfte har reducerats till att enbart försköna staden. Miles knyter an till Phillips tankar och menar att utvecklingen har lett till att städer i högre grad placerar ut "neutral" konst av välkända internationella konstnärer. Både Miles och Phillips resonemang går att knyta till den första fallstudien i den här uppsatsen, om Tony Craggs verk i Malmö.

Det inledande kapitlet i antologin *The Practice of Public Art* (Cartiere & Willis 2008), är skrivet av Cameron Cartiere. I kapitlet "Coming in from the Cold: A Public Art History" diskuterar Cartiere konstkritikern och konsteoretikern Rosalind Krauss artikel från 1979 "Sculpture in the Expanded Field". Här ritar Krauss upp ett diagram som visar på hur postmodern offentlig konst kan vara alltifrån skulpturer, arkitektur och landskap. Artikel breddar alltså synen på vad som kan vara offentlig konst. Cartiere utökar också Krauss diagram genom att lägga på ytterligare ett lager, genom att addera bland annat platspecifik konst och installationer i diagrammet. Kapitlet knyter an till diskussionen om vad konst är för något men leder också in till för vem den offentliga konsten är till för. Cartiere refererar i sitt kapitel till konsthistorikern Harriet F. Seine och hennes artikel "Responsible Criticism: Evaluating Public Art" (2003) där Seine diskuterar hur man utvärderar offentlig konst. Seine ger som förslag att ställa tre frågor till verket, om verket är bra, om det förbättrar platsen där det är placerat och slutligen om det är möjligt att se att konstverket interagerar och används av allmänheten. Cartiere och Seines idéer om vad som är offentlig konst och hur man utvärderar den gör det möjligt att också se hur relevant kritiken mot de båda konstverken som undersöks i uppsatsen är. Båda verken har uppenbarligen lett till diskussioner och fått kritik men genom att se hur kritiken är utformad och vad den lyfter fram. Både Cartiere och Seine skriver om vikten av att låta det offentliga konstverket "landa" på sin plats innan kritiken framförts (Cartiere 2008, s.16; Seine 2003).

Inget av de två verken som undersöks i föreliggande uppsats berör social inkludering, där alltså publiken kan vara medskapare till verken eller att publiken känner sig delaktiga i det offentliga rummet och konsten. Men avsaknaden av social inkludering är i sig intressant att undersöka och hur detta kan påverka synen på offentlig konst. Cartiere är även medförfattare till *The Everyday Practice of Public Art – Art Space and Social Inclusion* (Cartiere & Zebracki 2016). Här undersöks offentlig konst ur ett delaktighetsperspektiv och som något annat än monument. Boken kan ses som en uppföljare till boken *The Practice of Public Art* (Cartiere & Willis 2008). Boken fokuserar alltså på offentlig konst och hur den kan skapas med social inkludering. Cartiere har skrivit det inledande kapitlet, "Through the Lens of Social Practice – Considerations on a public art history in progress". Här inleder hon med att referera tillbaka till *The Practice of Public Art* (Cartiere & Willis 2008) och diskuterar bredden på vad som kan anses vara offentlig konst och var någonstans konsten kan vara placerad. Som exempel på social inkludering inom offentlig konst tar Cartiere upp utställningar i publika miljöer som tar hänsyn till en specifik grupp och dess kultur och där utställningen har varit placerad i den specifika gruppens

geografiska närhet. De flesta offentliga konstverk är dock inte riktade till en speciell grupp. Cartiere tar upp konst i tunnelbanor som exempel på detta och diskuterar svårigheterna att få reda på hur konsten upplevs av de som inte skriver insändare eller kontaktar kommunen (eller den som äger konsten) för att ge sin åsikt om konstverken (Cartiere 2016, s. 19). Samma problem har jag ställts inför då jag har valt att analysera både insändare i tidningar och brev som inkommit till kommunen rörande de två offentliga konstverken. Cartiere menar att det är svårare att mäta engagemanget för offentlig konst tillskillnad mot den publik besöker museum som därmed har gjort ett aktivt val att besöka museet. Offentlig konst så som vi är vana att se den med statyer och monument skiljer sig enligt Cartiere sig från social inkluderad konst där konsten riktar sig mot en specifik publik, och är därigenom närmare publiken, både fysiskt men även mentalt (ibid.).

Boken *Being Public – How Art Creates the Public* (Boomgaard & Brom 2017) diskuterar begreppet ”public” och hur gränserna mellan det offentliga och privata förflyttas, men också hur den offentliga konstens roll förändras i och med detta. I mycket av den litteratur som skrivs om offentlig konst förflyttas fokus till det offentliga rummet snarare än konsten i det, så även i den titeln. Att undersöka hur det offentliga rummet har förändrats kan vara en av många aspekter i att utforska hur den offentliga konsten har utvecklats. I den här uppsatsen kommer dock inte detta perspektiv vara i fokus. Detta knyter dock an till Cartieres kapitel (2017) som diskuterar i stycket ovan där även social inkludering i den offentliga konsten där detta gör att den offentliga konsten blir mer personlig och därmed också mer privat. Detta perspektiv kommer inte att diskuteras på något djupare plan i min uppsats men är ändå intressant att bära med sig.

På samma tema som ovan har konsthistorikern Rosalyn Deutsche skrivit boken *Evictions – Art and Spatial Politics* (1996). Boken är indelad i tre delar, ”The Social Production of Space”, ”Men in Space” och ”Public Space and Democracy”. I sina kapitel utgår hon från olika offentliga konstverk, diskuterar dessa ur ett feministiskt och postmodernt perspektiv och undersöker det offentliga rummet ur en demokratisk synvinkel. Deutsche har även publicerat artikeln ”Art and Public Space: Questions of Democracy” (1992). Artikeln diskuterar det offentliga rummet som en politisk plats men också hur den offentliga konsten påverkas av det politiska rummet.

I inledning till artikeln tar Deutsche upp flera frågor som jag själv har funderat på i arbetet med uppsatsen.

Are the artworks for "the people?" Do they encourage "participation?" Do they serve their "constituencies?" [...] Do the works relinquish "elitism?" Are they "accessible?"

Deutsche 1992, s. 34

Dessa frågor är i högsta grad relevanta att ställa när offentlig konst diskuteras ur ett demokratiskt perspektiv. Detta knyter an till uppsatsens teoretiska del där såväl Bourdieus begrepp och konstsociologin presenteras. Men även i uppsatsens diskussionskapitel där frågor kring vem konstverken är till för diskuteras.

I *Public Art – Theory, Practice and Populism* (2008) vill Cher Krause Knight förnya synen på hur vi ser tänker, pratar och uppskattar offentlig konst. Hon diskuterar såväl hur den offentliga konsten förändrats med president Roosevelts politik, ”The New Deal”, som hur konstmuseum också kan vara en plats för offentlig konst. Knight belyser dessutom hur museer kan vara en del i utbildandet av offentlig konst och hur det i förlängningen kan bidra till en bättre uppfattning och kännedom om offentlig konst. Den diskussionen är en viktig del i uppsatsen för att underbygga argument för hur uppfattningen och attityder kring offentlig konst kan förbättras och i förlängningen förvaltningen av den offentliga konsten kan bli bättre. Knight utgår i sitt resonemang om utbildandet kring offentlig konst från Albert Elsens artikel ”What We Have Learned about Modern Public Sculpture: Ten Propositions 1989.

I *The Museum in Transition – a Philosophical Perspective* (2000) skriver Hilde S. Hein om hur museet har förändrats från 1970-talet till 2000-talet och hur museer medvetet har försökt att locka en bredare publik genom att museiföremålen har hamnat i skymundan till förmån för upplevelser. Samma tema undersöker hon i *Public Art – Thinking Museums Differently* (2006). Här kopplar Hein samman offentlig konst och museer och hur den offentliga konsten kan ses som en förläning av museet. Heins resonemang kring detta diskuteras och utvecklas även i Knights *Public Art – Theory, Practice and Populism* (2008), vilket tas upp senare i den här uppsatsens diskussionsdel. Heins tankar om offentlig konst och museer gör också min koppling till ämnet museologi tydligare i uppsatsen då dessa två inte nödvändigtvis behöver vara frånkopplade från varandra.

I artikeln ”Public Art in Municipal Administration” (2017) undersöker Zachary A. Smith hur personer med personalansvar värderar att anställa personer med kompetens inom offentlig konst. I enkäten, som låg till grund för undersökningen,

fick de svarande även fylla i vad de ansåg vara offentlig konst. Undersökningen visade att kommuner inte prioriterar att anställa personer med kompetens inom offentlig konst och att kommuner och konstinstitutioner kan se olika på begreppen offentlig konst och vad som inkluderas där. Viktigt att poängtera är att artikeln är skriven utifrån ett amerikanskt perspektiv och går därför inte att översätta rakt av till hur svenska kommuner arbetar.

Merparten av den forskning som skrivits om offentlig konst ur ett framför allt amerikanskt perspektiv där de demokratiska aspekterna av offentlig konst framlyfts. Texterna som presenteras är framför allt relevanta i diskussionsdelen av min uppsats då dessa tar upp flera aspekter som berör uppsatsens teman. Det som framför allt är av intresse är resonemangen som förs i litteraturen om för vem den offentliga konsten är till, vilket även diskuteras i den här uppsatsen

2.2 Offentlig konst i en svensk kontext

Det finns ett stort antal titlar om offentlig konst i en specifik kontext, som bostadsföreningar, kommuner och städer. Syftet med sådana böcker är snarare att ge en överblick av en stor samling konst än att fördjupa sig och analysera enskilda verk. Sådan forskning är relevant för att få en helhetsbild av en kommuns konstförvärv men mindre relevant när det kommer till den här uppsatsen där konstnärens intentioner inte är primära och inte heller information om material och storlek har någon större betydelse.

Statens konstråd som har publicerat mängder av titlar rörande offentlig konst i Sverige, om både förvaltning, innehav och ur ett historiskt perspektiv. Statens konstråd gav 1987 ut boken *"Konsten är på väg att bliva allas..."* Statens konstråd 1937–1987, som tar upp orsaker till att Statens konstråd instiftades. Boken ger en förståelse för hur viktigt Statens konstråd har varit för den offentliga konsten här i Sverige och för hur synen på offentlig konst har förändrats samt hur den har setts och ses som ett sätt att demokratisera konsten.

Statens konstråd publicerade 2017 antologin *I det gemensamma – konst, samhälle, komplexitet* (Nyström & Olofsson 2017). Boken innehåller såväl essäer som beskrivningar över offentliga konstprojekt. Kapitlen är skrivna av konstnärer, beställare, arkitekter, konsthistoriker och filosofer och belyser ett flertal olika perspektiv på offentlig konst.

2010 publicerade Skissernas museum titeln *Plats, poetik och politik – Samtida konst i det offentliga rummet* (Fagerström & Haglund 2010). Boken är en antologi där konsthistoriker, konstnärer, forskare och kritiker diskuterar och undersöker offentlig konst utifrån delaktighet och demokrati. Både Statens konstråds antologi från 2017 och Skissernas museums publikation från 2010 skriver om offentlig konst som frångår den traditionella synen på offentlig konst, som statyer och monument till att istället nu kunna vara både tillfälliga aktioner och performance. I den här uppsatsen kommer de offentliga konstverk som diskuteras och undersöks vara traditionella på det sättet att de är bestående och permanenta och är statyer. Det är relevant att bära med sig hur synen på offentlig konst utvecklas även om det är något som inte kommer ha allt för stort fokus i den här uppsatsen. Texter om hur synen på offentlig konst utvecklas kan ändå vara av relevans för det också berör hur den offentlig upplevs, vilket kommer undersökas i den här uppsatsen

En viktig del i den offentliga konsten i Sverige är den så kallade 1%-regeln, Konstnärsnämnden publicerade 2013 titeln *Ingen regel utan undantag – Enprocentregeln för konstnärlig gestaltning av offentlig miljö* som är en rapport om hur 1%-regeln används idag. Publikationen från konstnärsnämnden bygger på en enkätundersökning där kommuner och landsting (idag regioner) tillfrågades om hur de använder sig av 1%-regeln idag. Enkäten besvarades av 62% av landets kommuner och 90% av landets regioner/landsting och skickades ut under försommaren 2012 (Konstnärsnämnden 2013, s. 19). Denna titel har varit användbar för att få en överblick över hur 1%-regeln används idag och hur den har fungerat historiskt i Sverige men även för att se hur kommuner förhåller sig till medborgarinflytande, finansiering och vilken beslutande rätt som konstråd innehar.

Titeln *Det är väl ingen konst* (Larsson & Åsbrink 2008) beskriver offentlig konst i Stockholm under kapitel med namn som ”Vandalisering och stöld”, ”Ta bort ur vår åsyn!” och ”Ett provocerande ’möte’”, vilket ger en inblick i offentlig konst ur flera olika vinklar. Titeln är indelad i olika fall där konstverk undersöks liknande den metod som den här uppsatsen bygger på. Larssons och Åsbrinks bok är ingen akademisk text men ger ändå en god bild över de processer som berör offentlig konst och ska snarare ses som inspiration än som källmaterial i den här uppsatsen.

Konstvetaren Jessica Sjöholm Skrubbe disputerade 2007 vid Uppsala universitet med sin avhandling *Skulptur i folkhemmet – Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*. Avhandlingen har ingen kristallklar koppling till min uppsats då de offentliga

konstverk jag undersöker är samtida. Ändock är Sjöholm Skrubbes avhandling en god genomläsning för att få förståelse för den historiska utvecklingen av offentlig konst i Sverige.

Den tidigare forskningen ur ett svenskt perspektiv visar på dels ett historiskt perspektiv, dels hur den offentliga konsten utvecklas, i likhet med den internationella forskningen där social inkludering i den offentlig konsten är en viktig del i utvecklingen. Mycket av forskningen och litteratur om offentlig konst är publicerad av Statens konstråd vilket gör att det främst är statligt ägd konst som är undersökt. Då jag har valt att undersöka kommunalt ägd konst så belyser min uppsats ett relativt outforskat ämne. Både Konstnärsnämndens publikation från 2013 och även den mer skönlitterära boken *Det är väl ingen konst* (2008) belyser delvis processerna i vem som bestämmer vilken konst som ska köpas in och hur detta har gått till, i likheter med den här uppsatsen. *Det är ingen konst* tar dessutom delvis upp allmänhetens uppfattningar om konsten, jag vill dock återigen poängtera att det inte är någon akademisk publikation. Detta gör att min uppsats ändå tar upp ett relativt outforskat område där såväl processerna som uppfattningar om två offentliga konstverk undersöks.

2.3 Förvaltning av offentlig konst

I likhet med föregående avsnitt så väljer jag här att fokusera på svenska förhållanden. Statens konstråd har publicerat ett antal skrifter om offentlig konst ur olika perspektiv, som beställd konst och förvaltning av offentlig konst. År 2014 publicerades *Offentlig konst – ett kulturarv* (Hermerén & Orrje 2014) som nämns i inledningen till den här uppsatsen. Boken var det som fick mig intresserad av ämnet och har fått mig se att förvaltningen av offentlig konst ofta brister. Boken bygger på fallstudier av olika byggnadsanknutna konstverk och har även underlag i form av en enkät som har skickats ut till Sveriges kommuner och landsting (idag regioner).

Konservatorn Karin Hermerén är en av dem som har publicerat flest texter om förvaltning och offentlig konst i Sverige. Hennes avhandling *Konsten att förvalta – Bevarandets utmaningar och möjligheter – värderingar och beslutsprocesser i 1900-talets Sverige rörande offentlig byggnadsanknuten konst* (2020) har som syfte att förbättra förutsättningarna för bevarande av byggnadsanknuten konst. Resultatet av avhandlingen visar på en rad brister inom bevarandeområdet för byggnadsanknuten konst, där vikten av gemensamma tydliga mål inom området framlyfts.

Fem år tidigare, 2015, skrev Hermerén licentiatuppsatsen *Den utsatta konsten – Att förvalta konst i offentlig miljö – etik, lagstiftning och värddeförändring*. Både dessa två titlar och boken *Offentlig konst – ett kulturarv* (Hermerén & Orrje 2014) har som syfte att belysa värdet av en bra förvaltning av offentlig konst.

Hermerén har också skrivit boken *Riktlinjer för förvaltning av offentlig konst* (2014) tillsammans med konservatorn Jenni Lindbom på uppdrag av Riksantikvarieämbetet. Undersökningen bygger på enkätundersökning som skickades ut till kultursekreterare i alla skånska kommuner. Enkäten bestod av elva frågor om underhåll och inventering av kommunal offentlig konst. Resultatet visade att kommunerna har goda intentioner men att de saknar kunskap och resurser. Boken med dess riktlinjer är tänkta att vara ett stöd för kommuner och regioner och deras arbete med att förvalta offentlig konst. Författarnas målsättning är bl.a. att visa på att regelbunden och långsiktig förvaltning alltid lönar sig. Ovanstående titlar av Hermerén presenterar tydlig information om hur framför allt den statliga konsten förvaltas, vilket har stärkt mig i min undersökning att se hur förvaltning och processer ser ut kring kommunalt ägda konstverk. Hermerén och Lindboms publikation (2014) ger dessutom möjliga förklaringar varför just den kommunala offentliga konsten ofta är eftersatt, vilket tas upp i inledningen till den här uppsatsen.

Dessa titlar har gett en god bild av hur förvaltningen av den offentliga konsten i Sverige ser ut, vilket jag främst tar upp i bakgrundsavsnittet i inledningen till den här uppsatsen. Men jag har också tagit hjälp av de gedigna undersökningar som har gjorts med hjälp av enkäter för att få en bild hur kommuner arbetar med förvaltning och andra processer som berör de kommunalt ägda konstverken.

2.4 Litteratur och forskning om de specifika fallen

Våren 2019 publicerades Marianne Bosma och Madeleine Granholms kandidatuppsats inom byggd miljö vid Malmö universitet *Uppfattningar om plog art och offentlig miljö – En fallstudie inriktad på konstverket Points of view på Konsthallstorget i Malmö [sic!]*. Uppsatsen undersöker hur Tony Craggs konstverk i Malmö kan ses utifrån människors upplevelse av konstverket och hur den skiljer sig från hur konstkritikers upplevelse av verket. Uppsatsen bygger, likt min, på en fallstudie över Tony Craggs verk *Points of View*. Bosmas och Granholms fallstudie bygger på artiklar och litteratur, men även empiriska intervjuer där de har frågat enskilda personer om deras syn på konstverket. Bosmas och Granholms resultat från intervjuerna har jag sedan själv använt mig av i min uppsats för att underbygga

mina resonemang hur det främst är konstkritiker som ställer sig kritiks till Craggs verk.

Samma år, 2019, publicerades ytterligare en uppsats om Craggs verk i Malmö. Linnéa Hergren och Lisa Lindblads skrev kandidatuppsatsen *Samspel mellan landskapsarkitektur och konst – En studie i platsskapande, samverkan i planering samt landskapsarkitektstudenters tankar om de offentliga rummen* vid Sveriges lantbruksuniversitet, i landskapsarkitektur. Uppsatsen syfte är att undersöka hur ett närmare samarbete mellan konstnärer och landskapsarkitekter kan skapa mer attraktiva och meningsfulla platser (Hergren & Lindblad 2019, s. 3). Som ett av två exempel tas Tony Craggs verk i Malmö upp där en genomgång om bakgrunden till att verket togs emot och var verket placerades presenteras. Det är även denna del som har varit av intresse för min uppsats.

2010, i samband med utställning *Lindberg De Geer – Orientering*, på Dunkers kulturhus i Helsingborg publicerades Sinziana Ravinis bok *Marianne Lindberg De Geer och kritiken*. Titeln fångar upp olika debatter som hennes konst har bidragit till, bland annat den som i boken benämns som ”Debatten kring bronskvinnorna, 2006” som berör hennes verk *Jag tänker på mig själv*. Lindberg De Geer har också själv publicerat böcker som berör hennes projekt ”Jag tänker på mig själv” som inkluderar ett flertal verk, i titlarna *Jag tänker på mig själv* (1994) och *Jag fortsätter att tänka på mig själv* (2001). Ravinis bok tar upp några av de insändare som skrev om Lindberg De Geers verk i Växjö vilket har kommit till stor nytta då dessa har varit svåra att nå på andra sätt.

Det har även skrivits en kandidatuppsats om Marianne Lindberg De Geers verk *Jag tänker på mig själv*. Uppsatsen *Jag tänker på mig själv som en nakenakt* (2018) är skriven av Sofia Carnviks i konstvetenskap, vid Uppsala universitet. Uppsatsen berör konstverkets estetiska värden ur ett västerländskt perspektiv och hur Lindberg De Geers två kvinnostatyer skiljer sig från den traditionellt nakna avbildade kvinnan inom konsten.

Den tidigare forskningen som berör de två verk som jag har undersökt i uppsatsen har framför allt kommit till nytta för att dels se verken ur fler perspektiv, dels underbygga den beskrivande delen av processerna som berör konstverken. Min uppsats överlappar inte någon av de andra skrivna uppsatserna som berör samma verk utan belyser nya perspektiv som inte tidigare har undersökts.

3. Teoretiska perspektiv, metod och material

3.1 Teoretiska perspektiv

Jag har tagit hjälp av Pierre Bourdieus fält- och kapitalbegrepp för att förstå hur och varför kommuner, konstinstitutioner och allmänheten agerar och uppfattar verken olika. Jag kommer också använda mig av konstsociologi för att få förståelse hur konsten kan uppfattas. Slutligen kommer jag även att använda mig av institutionell teori för analysen av hur kommunen agerar som utifrån att det är en institution.

3.2 Strukturalism och konstsociologi

Bourdieu teorier bygger på att se på världen indelad i olika sociala rum som benämns fält. I fälten finns det särskilda regler och normer. På fältet agerar agenter, dessa agenter innehar habitus och olika symboliska kapital. Med fält menar Bourdieu att det sociala rummet kan delas in ett system av relationer mellan positioner som är hierarkiskt indelade (Pettersson, Wolanik Boström & Öhlander 2018, s. 139; Broady 1998, s. 3). De sociala fälten är avgränsande och en självständig värld som har sin egen logik och egna resurser (Broady 2000, ss. 9–10). Ett fält bildas när individer strävar och strider om något som uppfattas som viktigt, som vad som till exempel är god konst, vilket kommer undersökas i den här uppsatsen. Inom fältet pågår symboliska strider om maktpositioner, resurser och prestige. I konstfältet är det symboliska kapitalet *erkännande* centralt (ibid., s. 141).

I Bourdieus teorier är kapital en central del. Kapital delas i huvudsak in i ekonomiskt, socialt och kulturellt kapital. Dessa kapital kan vara symboliska, vilket då innebär att allt som anses vara värdefullt inom ett fält, som normer och allmänbildning, ger legitimitet (Pettersson, Wolanik Boström & Öhlander 2018, s. 139). I den här uppsatsen kommer begreppet kulturellt kapital att användas. Kulturellt kapital kan bestå av en examen men även av materiella ting som konst och böcker. Det kan också utgöras av s.k. ”finkulturell” kunskap, om konst och arkitektur, men handlar också om hur individens agerande och smak (Pettersson, Wolanik Boström & Öhlander 2018, s. 138).

Bourdieu myntade begreppet ”habitus”, som hos varje människa formas av uppväxt och uppfostran och som påverkar hur individen handlar under livets gång (Pettersson, Wolanik Boström & Öhlander 2018, s. 135). Personer från samma klass tenderar att ha ett liknande habitus vilket innebär att dessa personer också kommer

ha liknande praktiker, att de handlar och agerar på liknande vis (ibid.). Habitus kan därför förklara hur olika individer och grupper från skilda samhällsklasser kan uppfatta (och uppskatta) konst på olika sätt, just därför att de har olika habitus. Genom att använda formeln (habitus)(kapital) + fält = praktik och ta dessa delar i beaktning kan man få en förståelse av hur och varför vissa personer agerar och arbetar (Bourdieu 1993, s. 251).

Begreppet *smak* har, enligt Bourdieu, nära koppling till habitus och människors kulturella kapital. Med hjälp av smak positionerar vi oss i den samhälleliga ordningen (Pettersson, Wolanik Boström & Öhlander 2018, s. 135). Vi tenderar att distansera oss från andra individer och grupper vars smak skiljer sig från vår egen, detta för att särskilja oss från de som har ”fel” smak, med avseende på till exempel inredning, klädstil och musiksmak (ibid., s. 136).

På 1960-talet genomförde Bourdieu och hans medarbetare ett antal undersökningar om den allmänna förmågan att föra sig kring och ha kunskap om kultur även utanför kulturens värld. Han benämnde den förmågan senare som kulturellt kapital. I en av studierna, på svenska kallad *Kärleken till konsten. De europeiska konstmuseernas och deras publik* (1966) undersöktes just konstmuseernas publik genom intervjuer och observationer. Slutsatsen blev att personer med lägre social klass och personer tillhörande en högre social klass förhöll sig olika till konst och kultur med långa traditioner (Broady & Palme 1993, s. 15). Vidare undersökte Bourdieu även det sociala användandet av fotografi och fann att personer ur den borgerliga klassen uppfattade ett fotografi föreställande en åldrigs händer som konst och kunde därifrån dra paralleller till andra konstverk och konstnärer medan personer ur en lägre social klass uppfattade fotografiet mer bokstavligt, ett par händer som hade arbetat och slitit, samt att det var märkligt att fotografera händerna istället för ansiktet (Broady & Palme 1993, s.16). Bourdieu konstaterade hur individer och samhällsgrupper uppfattar konst olika utifrån vilket symboliskt kapital dessa individer innehar och vilket habitus de har.

Genom att analysera vilka som tycker vad om de offentliga konstverk som kommer att undersökas i uppsatsen kan Bourdieus synsätt och fältteori ge en förklaring till varför vissa offentliga konstverk blir kantade av konflikter och varför konstverken inte blir uppskattade av olika delar av fältet.

Bourdieu har senare vidareutvecklat en modell för fältet över kulturell produktion. Här är det specialister som skapar föreställningar och värden (Broady 1998, s. 3).

Detta fält är en del av det sociala fältet, som består av tre huvuddelar; Det sociala rummet, som saknar både kulturellt- och ekonomiskt kapital, som i den här uppsatsen ses som ”allmänheten”, maktens fält som är icke-professionella kulturproducenter som innehar ekonomiskt kapital men också kulturellt kapital. Den sista delen är fältet för kulturell produktion som är indelad i två delar, de som producerar konst för konstens skull och de som producerar konst i stor skala för allmänheten. De som producerar konst för konstens skull gör konst i begränsad skala och saknar ofta ekonomiskt kapital men har desto mer kulturellt kapital, tvärtom gäller för de som skapar konst i en stor skala (Bourdieu 2000 s. 193). Att förstå att konstnärer både kan tillhöra ”avantgardet” (de som producerar konst för konstens skull) och att göra konst för pengarnas skull (de som producerar konst storskaligt) gör att detta kan ge en förklaring varför konstkritiker och konstinstitutioner uppskattar viss offentlig konst medan de förkastar en annan. Detta ger också en möjlighet att förstå hur allmänhetens och konstkritikers syn på den offentliga konsten kan skilja sig. Bourdieus modell för det kulturella produktionsfältet avser det litterära fältet men går till viss del att applicera även på konst. De som gör konst i storskalig produktion menar Bourdieu är bl.a. lustspelsförfattare och journalister (ibid.). Det finns inget enkelt sätt att översätta detta till konstfältet men jag har valt att förstå ”storskalig produktion” som välkända etablerade konstnärer som producerar väldigt mycket konst, i denna uppsatt kommer konstnären Tony Cragg att representera detta medan ”avantgardet” kommer utgöras av konstnären Marianne Lindberg De Geer.

I uppsatsen kommer det ”sociala rummet” och ”maktens fält” och deras syn på de två offentliga konstverk som undersöks vara i fokus. Det sociala rummet kommer utgöras av allmänheten¹ som i regel saknar möjlighet att påverka den offentliga konsten och som ses som lekmän. Maktens fält kommer dels utgöras av kommuner som innehar det stora ekonomiska kapitalet och som köper in och placerar ut den offentliga konsten, men som saknar kulturellt kapital. Det kulturella kapitalet innehar istället konstinstitutioner och konstkritiker som ses som professionella i konstvärlden, som även dessa är en del av maktens fält. Dessa saknar däremot ekonomiskt kapital och har därför i regel inte möjlighet att köpa in offentlig konst.

¹ Se avsnitt ”1.6 Begrepp och definitioner”



Figur 1: Figur som visar en förenkling av Bourdieus teori om fältet för kulturell produktion, EK står för ekonomiskt kapital och KK för kulturellt kapital (Westerlind Müllerström 2021)

Som en vidareutveckling av Bourdieus fältteori utvecklades konstsociologin som kan ses som enklare förklaringsmodell till hur personer uppfattar och uppskattar konst. Konstsociologin ser utbildning som den främsta anledningen till att uppskatta konst och menar att genom utbildning, inte bara genom universitetsstudier utan även konst- och museipedagogik, kan fler uppskatta konsten. Detta för att publiken och konsumenterna av konsten måste lära sig det ”språk” som konstnärerna själva använder sig av (Klausen 1978, s. 119). Konsthistoriken Alberg Elsen skrev 1989 artikeln ”What We Have Learned about Modern Public Sculpture: Ten Propositions” där han menade att genom utbildning minskar risken att offentliga konstverk blir förkastade av allmänheten (Elsen 1989). Konstsociologi till skillnad mot annan konsthistorisk forskning, fördjupar sig inte i historien utan undersöker

hur konsten, konstnärerna och publiken interagerar med varandra i samtiden (Klausen 1978, s. 34).

Den norske antropologen Arne Martin Klausen skrev under 1970-talet *Konstsociologi – Om konstens ställning i samhället – hos oss och i andra kulturer. En introduktion*. Boken utkom 1978 och bygger till viss del på Bourdieus teorier om fält där Klausen menar att jämfört med tidigare konsthistorisk forskning så för konstsociologin in fler sociala och ekonomiska variabler, i likhet med Bourdieus tankar kring habitus och kapital (ibid.). Klausen menar att inom konstsociologisk forskning blir förutom konsten och konstnärer även konsthistoriker och konstkritiker också aktörer i konstlivet (ibid., ss. 24–25). Detta överensstämmer med Bourdieus teori om fält för kulturell produktion där konsthistoriker och konstkritiker kan ses som en del av ”maktens fält”, båda dessa innehar dock ett högt kulturellt kapital och ett mindre ekonomiskt kapital. De i maktens fält som innehar det ekonomiska kapitalet är istället beställare av den offentliga konsten som t.ex. kommuner och bostadsbolag, dessa saknar i sin tur kulturellt kapital. Konstkritiker och konsthistoriker innehar enligt Klausen mer konstpolitisk makt då dessa ofta arbetar på konstinstitutioner jämfört med de skapande konstnärerna (ibid., s. 32). Även detta går i samklang med Bourdieus idéer om fältet för kulturell produktion, där konstnärerna befinner sig utanför ”maktens fält”. Förutom konstkritiker, museianställda och personer som arbetar med konst och kultur inom kommunen finns även konsumenterna av kulturen, allmänheten, med i fältet (ibid., s. 91). Konsumenter av konst och kultur kan i sin tur delas in i ett flertal undergrupper där vissa är mindre eller mer aktiva (ibid., s. 117). Då uppsatsen kommer att fokusera på offentlig konst som är placerad i offentliga rum där allmänheten inte gör aktiva val för att se verken så berör den offentliga konsten alla samhällsgrupper.

Klausen beskriver också det till viss del problematiska förhållandet mellan konstkritiker eller konsthistoriker och konstnärer. Han menar att det under lång tid har funnits såväl konflikter och samarbete mellan dessa två grupper och att konstnärer upplever konstkritikernas kritik som strunt eller att den i värsta fall kan vara skadlig för den spontana upplevelsen av konstverket (ibid., s. 28). Konflikten mellan konstnärer och konstkritiker grundar sig i att konsten är något diffust som inte går att översätta rakt av till text, vilket är kritikers och konsthistorikers syfte, att göra det oförståeliga förståeligt och tolka bildmediet till text (ibid., s. 31). Översättningen kan sedan från konstnärens håll ses som en förenkling av konstverket (ibid.). Denna översättning görs för att publiken, allmänheten ska ha möjlighet att förstå verket, dock finns det konstkritiker som istället för att upplysa

istället beslöjar konsten ännu mer vilket gör det desto mer svårtillgängligt för publiken att förstå och närma sig konsten (ibid., s. 120). Denna beslöjning upprätthåller att konsten är till för en elit, som enligt Bourdieu måste inneha rätt habitus och kulturellt kapital.

3.3 Institutionsteori

Då uppsatsen berör institutioner och samverkan mellan dessa har begreppet institution en central roll. Jag kommer därför till viss del använda mig nyinstitutionella begrepp, som byråkratisering och institution för att förklara och förstå hur institutionen som berörs fungerar med avseende på offentlig konst.

Institutioner är varaktiga och trögrörliga, vilket inte bara skapar beständighet utan också legitimitet. Nyinstitutionell teori ger en förklaring till varför intuitioner inom samma fält är uppbyggda på liknande sätt, då de följer liknande regler, normer och föreställningar (Jönsson, Persson & Sahlin 2011 ss. 90–91). Den nyinstitutionella teorin ger också en förklaring till ökad byråkratisering och aktiv organisering vilket leder till att alla institutioner blir allt mer lika (ibid., s. 96). Att bära med sig hur organisationer och institutioner ser ut och verkar och ha förståelse för att de olika institutionerna liknar varandra kan vara en pusselbit för att få förståelse för hur de olika institutionerna, konstinstitutioner och kommuner, agerar i processerna rörande offentlig konst.

3.4 Metod

Undersökningen består av två fallstudier om två offentliga konstverk. Jag är intresserad av processen när offentliga konstverk väljs ut, köps och placeras av kommuner. För att kunna klarlägga processerna som berör offentliga konstverk har jag valt två verk som är berörda av någon typ av konflikt. I det första fallet är det den konstinstitution som konstverket är placerat i anslutning till som inte uppskattar konstverket. Det andra fallet är ett konstverk som inte uppskattas av allmänheten och som har blivit vandaliserat ett flertal gånger.

Tidigare undersökningar som berör offentlig konst både i Sverige och internationellt har många gånger utgått från enkätundersökningar för att kunna jämföra hur förvaltningen av offentlig konst ser ut i olika kommuner och regioner i Sverige men också hur kommuner ser på vad som är offentlig konst. Eftersom det finns statistik över detta är det varken relevant eller aktuellt att göra ännu en sådan studie. Genom att istället göra kvalitativa fallstudier över ett fåtal ärenden rörande

kommunala offentliga konstverk är målsättningen att belysa hur synen på offentlig konst kan skilja sig åt mellan kommunala konstinstitutioner, allmänheten och de kommunala förvaltningar som ansvarar för den kommunala offentliga konsten.

Jag har valt att göra två fallstudier för att kunna gå på djupet i några få utvalda ärenden och för att kunna undersöka processerna kring dessa. För att få tag på material har jag i första hand kontaktat kommuner för att kunna ta del av interna dokument rörande ett visst ärende. Jag har som nästa steg läst tidningsartiklar, litteratur och akademiska texter som berör de aktuella konstverken. Detta för att ta del av de åsikter som inte uttrycks och antecknas i de kommunala dokumenten. Jag har gjort ett aktivt val att inte komplettera med intervjuer. Detta för att enskilda individers bild av konstverken inte är aktuellt, jag vill istället komma åt en bredare bild av de åsikter som berör respektive konstverk. Det missnöje och meningsskiljaktigheter som berör de offentliga konstverken har dessutom till stor del fångats upp av journalister, vilket gör att jag gör avvägningen att intervjuer skulle ta mer än det ger, i form av tid. Det är dock inte riskfritt att ersätta intervjuer med nyhetsartiklar, då dessa tenderar att visa upp en polariserad bild av verklighet där ytterligheter ställs mot varandra. Jag tror dock att tidnings- och nyhetsartiklar kan visa på en tendens vilket jag tar fasta på.

En fallstudie har potential att belysa ett problem från olika vinklar och ge en mer nyanserad bild av det studerade materialet. Med hjälp av en fallstudie kan man också få en förståelse för den dynamik och det samspel som finns mellan konstinstitutioner, allmänheten och de kommunala förvaltningar som ansvarar för kommunens offentliga konst. Fallstudierna som görs i uppsatsen är värderande. Värderande fallstudier innefattar beskrivning, förklaring och bedömning (Merriam 1994, s. 42). Genom att göra en värderande fallstudie kan jag till viss del bedöma, och där igenom se hur samspelet mellan konstinstitutioner och kommun offentlig konst kan se ut och hur det fungerar i praktiken.

3.4.1 Metodkritik

Fallstudier kan ses som en förenkling av verkligheten, det finns en risk att läsaren drar slutsatsen att det som redovisas är en helhet, när det i själva verket bara visar på en del av ett område (Merriam 1994, s. 47). En viktig del att ha med sig i den här uppsatsen är därför frågan ”hur speglar informationen det som egentligen sker?”. All information om hur processerna som rör den offentliga konsten sker är inte nedskrivna i offentliga protokoll, vilket gör att kompletterande metoder måste användas för att på djupet gå ner i fallen och få svar på uppsatsens frågeställningar.

I en kvalitativ fallstudie är forskaren själv det främsta instrumentet när det kommer till insamling av information, detta är både för- och nackdelar med att använda sig av fallstudier som metod (Merriam 1994, s. 47). Det finns därför en överhängande risk att resultatet av studien är en spegling av mig som författare och mina förutfattade meningar och fördomar.² Fallstudier som metod innebär att tolka undersökningsmaterialet och dra slutsatser, därför är det viktigt att visa källmaterialet och att tydliggöra att vara transparent med hur författarens slutsatser har kommit till.

3.4.2 Genomförande

Fallstudierna har inletts genom att inleda en kontakt med respektive kommun där det aktuella konstverket finns. Jag har då efterfrågat kommunala dokument som berör det aktuella konstverket så som protokoll och förvaltningsplaner. Jag har sedan läst tidningsartiklar – debatt- och nyhetsartiklar och intervjuer – för att få insikt i den diskussion som råder kring konstverket. Jag har därefter kopplat detta till teoretiska texter för att kunna besvara mina frågeställningar.

Då jag kommer att genomföra värderande fallstudier så kommer tre delar ingå, beskrivning, förklaring och bedömning. Detta innebär att jag kommer att beskriva processerna kring de två offentliga konstverken och förklara hur detta har gått till. Beskrivning och förklaring kommer också att användas för att se hur diskussionerna kring konstverken har sett ut och varför de skiljer sig åt mellan kommun (beställare), konstinstitution, konstkritiker och allmänheten. Bedömningen utvecklas sedan i diskussionen där forskningsfrågorna besvaras utifrån resultatet på fallstudierna.

Fallstudierna presenteras först genom att ge en bakgrund till konstverken, konstnär, platsen och staden. Sedan ges en beskrivning av processen hur verken köptes in och placerades. Konflikterna som undersöks i de två fallstudierna kommer att undersökas utifrån tre perspektiv: *Platsen* som visar på var konstverken är placerat och dess betydelse. *Estetik* där verkens estetiska värden och dess roll i konflikten tas upp och slutligen *demokrati* där konflikten tar upp medborgarnas perspektiv och hur de har möjlighet att påverka den offentliga konsten.

² Se diskussion om detta i avsnitt ”3.6 Forskningsetiska frågor och reflexivitet”.

3.5 Material

I fallstudierna kring uppkomsten och installationen av de två offentliga konstverken som jag har undersökt har tillgången till material skilt sig. Jag har i första hand använt mig av interna kommunala dokument som jag har fått mailade till mig. Dokumenten har varit protokoll där konstverken diskuteras men också beslut över inköpet av konstverken. Jag har även fått tillgång till förvaltningsplaner för verken, dessa har dock inte kommit till användning.

I den första fallstudien, om Craggs verk i Malmö, har framför allt protokollen från den s.k. ”off-konst-gruppen” använts. I Växjö har processen inte gått att följa lika tydligt i de kommunala dokumenten, utan där har främst tidningsartiklar legat till grund. Jag har förutom tidningsartiklar även använt mig av intervjuer och insändare som berör konstverken och dess upphovspersoner för att ta del om de åsikter och uppfattningar som berör verken men även för att ta del i processerna, där de kommunala dokumenten har varit undermåliga och utelämnat stora delar.

Det är dock en risk att använda sig av tidningsartiklar som material, detta för att tidningar kan använda sig av sensationslystna rubriker för att locka läsare. Tidningsartiklar har också en tendens att presentera en polariserande bild av konflikter, vilket berör de två verk som jag undersöker i uppsatsen.

I fallstudierna undersöker jag förutom konstinstitutioners och konstkritikers syn på de kommunala konstverken även allmänhetens. Konstkritiker har förfogande till plattformar såsom tidningar. Konstinstitutioner har ofta möjlighet att bli hörda internt då de i många fall är en del av kommunens verksamhet. Att nå allmänhetens syn på konstverken är en utmaning. Detta då allmänheten generellt saknar plattformar likt konstkritiker och konstinstitutioner för att påverka och göra sina åsikter hörda. Jag har utgått från insändare, brev till kommunen och tidigare uppsatser som berör konstverken. Detta blir till viss del anekdotisk bevisföring då det är en bråkdel av befolkningen som väljer att skriva in till kommunen eller tidningen om konstverk. Det finns också en överhängande risk att de som har hört av sig gör detta för att de är missnöjda. De som ställer sig positiva till konsten är troligtvis inte benägna att uttrycka detta i massmedia. I den första fallstudien ingår brev inkomna till kommunen och Marianne Bosma och Madeleine Granholms kandidatuppsats *Uppfattningar om plop art och offentlig miljö – En fallstudie inriktad på konstverket Points of view på Konsthallstorget i Malmö [sic!]*. I den andra fallstudien ingår intervjuer med både tjänstemän inom kommunen, konstnären själv, vandaliseringen av verket och insändare till tidningen

Smålandsposten. Jag är medveten om att detta material inte täcker alla personers åsikter kring konstverken men att de ger uttryck för vissa perspektiv på konstverken.

3.5.1 Urval

Urvalet av konstverk har styrts av konflikter där det är tydligt att konstverket inte är uppskattat av antingen en konstinstitution eller av allmänheten. Konflikterna har uppmärksammats i media vilket har gjort dem synliga och möjliga att undersöka. Valet att undersöka offentlig konst där någon typ av konflikt har uppenbarats sig är för att i konflikterna visas det som annars inte är synligt. Det som inte fungerar blir synligt och lämpar sig därför också att undersöka. Då ett flertal rapporter³ visar på att förvaltningen av den offentliga konsten till stor del är eftersatt ger en analys av konflikterna en förklaring på varför den offentliga konsten ofta är just detta. Konflikterna kan synliggöra de svårigheter som en kommun möter när de ska köpa in och placera ut nya offentliga konstverk, vilket gagnar min undersökning då processerna kring offentliga konstverk kommer att undersökas.

Om konflikten inte är allmänt känd skulle det vara ett mycket tidskrävande arbete att hitta en informant som är insatt i den utvalda kommunens offentliga konst, det är också långt ifrån självklart att berätta för en utomstående, som jag är, om en eventuell intern konflikt. Konflikten behöver inte heller vara synlig i protokoll eller andra kommunala dokument, vilket gör det mycket svårt för en utomstående att hitta dessa konflikter. Detta är anledningen till varför jag har valt bort att aktivt välja kommun och istället låtit konstverken styra vilka kommuner som undersöks. Det är därför också en tillfällighet att de två konstverken är belägna i södra delen av Sverige.

Jag har valt att utgå från två olika typer av konflikter för att kunna belysa vad för konst som upprör konstkritiker och vad som upprör allmänheten. I det första fallet undersöker jag en konflikt mellan Malmö stad och den kommunala konsthallen, Malmö konsthall. Konflikten uppstod när det donerade konstverket, Tony Craggs *Points of View* placerades utanför konsthallen. Aspekten i konflikten som jag vill undersöka är mellan kommun och konstinstitution. Trots att Malmö konsthall var delaktiga i en referensgrupp för kommunens offentliga konst och utsmyckning och deltog i diskussionerna kring placeringen av verket så är de uppenbart missnöjda

³ Se avsnitt ”1.1.2 Förvaltning av offentlig konst”.

med resultatet. Detta verk är delvis valt då jag bor i Malmö och sett verket men också tagit del i diskussionerna kring verket.

Det andra verket som undersöks är ett verk där allmänheten inte uppskattar verket. Utanför Växjö Konsthall står Marianne Lindberg de Geers verk *Jag tänker på mig själv*, som har blivit vandaliserat flera gånger. Jag kommer därför att undersöka hur Växjö kommun och hur allmänhetens syn på konstverket skiljer sig och hur synen på konstverket successivt har förändrats. Detta verk är valt då jag arbetar på Skissernas museum där modellen till Lindberg De Geers två bronskvinnor finns att se.

3.6 Forskningsetiska frågor och reflexivitet

Forskarposition

Jag har min bakgrund i konsthistoria och arbetar på ett museum som är specialiserat på offentlig konst, vilket gör att jag troligtvis har en annan syn på offentlig konst än den breda allmänheten. Jag tar också del i debatterna som sker om offentlig konst och har personliga åsikter och ståndpunkter i dessa debatter och diskussioner. Det är därför inte uteslutet att mina egna åsikter skiner igenom i uppsatsens analysdel. Uppsatsen bygger på fallstudier och genom att se mig själv som en del av dessa studier och fält så blir jag en del av det som undersöks (Ehn & Klein 2007, s. 10). Etnologerna Billy Ehn och Barbro Klein menar att det inte går att beskriva verkligheten utan att påverka den (ibid.). Genom att se mig själv som en del av det som undersöks utforskar jag också mina egna föreställningar om offentlig konst.

Jag anser att offentlig konst är en viktig del i att demokratisera konst och att den har en betydande plats i de offentliga rummen. Därför är det viktigt att vara observant för en viss bias som gör mig selektivt uppmärksam och bekräftar min egen världsbild, värderingar och förutfattade meningar. Materialet kan ha en mångtydighet där jag som forskare kommer att dra slutsatser som kan skilja sig från de slutsatser som andra forskare skulle ha dragit. Genom att se mig själv som en del av fältet som undersöks så blir också mitt eget habitus relevant och även min placering i fältet för kulturell produktion. Jag har studerat många år vid universitet, både konsthistoria och museologi vilket har påverkat mitt habitus. Jag är dessutom etniskt svensk och har föräldrar med universitetsutbildning vilket har präglat mig till att studera vidare men som också har gett mig fördelar på arbetsmarknaden. Jag har med andra ord en liknande bakgrund som de flesta som arbetar på museer och med konst har. Att jag dessutom är kvinna och vit gör att jag passar in i den

homogena grupp som arbetar på museer. Allt detta gör att mitt habitus liknar de som är en del av konstinstitutioner. Jag arbetar även på Skissernas museum och kan därmed ses som en del av ”maktens fält” enligt Bourdieus fält för kulturell produktion. Skissernas museum är likt de allra flesta museer, de saknar i regel ett stort ekonomiskt kapital men besitter ett högt kulturellt kapital. Genom att välja vad som visas i utställningarna så besitter de makt att validera konsten och där igenom avgöra vad som är ”god konst”.

Etik

Jag har valt att bara nämna offentliga personer vid namn, såsom konstnärer, journalister eller högt uppsatta personer inom näringslivet. Där det är möjligt kommer jag att utesluta namn, även när det gäller namn som figurerar i offentligheten, detta för att deras yrkesroll har varit det primära och inte deras namn. Full anonymitet går inte att uppnå då jag har tagit del av offentliga dokument från kommuner och att det går att ta reda på vem som arbetade var vid den tidpunkten. Uppsatsen bygger på offentliga uppgifter. Jag har inte använt mig av intervjuer eller enkäter utan undersökt material som redan är offentligt.

Det är inte min mening eller syfte att svartmåla privatpersoner eller offentliga personer, så som politiker eller yrkesprofessionella, därav kommer jag i största mån att undvika att skriva ut namn om det inte anses vara nödvändigt. Detta för att dessa personer vars åsikter som tas upp i uppsatsen bara får agera exempel på något som kan ses som strukturellt. Uppsatsen kommer inte heller beröra information av det känsligare slaget, vilket gör att jag anser att det inte är nödvändigt att anonymisera uppgifter som är tillgängliga för allmänheten.

4. Tony Cragg, *Points of View*, Malmö

4.1 Bakgrund

Vid Konsthallstorget i Malmö står sedan 2017 en tolv meter högt verk uppdelad i tre olika pelare där varje pelare är cirka 1,5 meter i diameter. Verket är i brons täckt med en guldig beläggning, där de tre pelarna kan ses som ansikten i profil eller som att de dansar med varandra. Konstverket är skapat av den engelske konstnären Tony Cragg och finansierades med hjälp av en donation av galleristen P-O Börjeson men ägs och förvaltas av Malmö stad.

Tony Cragg

Konstnären och skulptören Anthony ”Tony” Cragg föddes 1949 i Liverpool. Cragg har ett gediget CV och har ställt ut på en rad prestigefyllda konstinstitutioner och biennaler, som Centre Georges Pompidou, Paris och Venedigbiennalen där han representerade England 1988. Samma år vann han det mycket prestigefyllda Turnerpriset som delas ut till verksamma brittiska konstnärer. Hans verk finns bl. a. att se på The Museum of Modern Art i New York och Tate Gallery i London (Artnet u.å.a). Cragg är främst känd för sina skulpturer. Tidigt i sin karriär använde han skräp att göra konst av, idag använder han mer traditionella material som brons, trä och marmor (Artnet u.å.b). Konstverket i Malmö, *Points of View*, delar titel med ett flertal liknade verk som består av en eller flera pelare i en organisk form.

P-O Börjeson

P-O Börjesson som donerade medel för konstverket var en välkänd gallerist som 1969 startade ett aktiebolag tillsammans med sin fru, Elna, och tre år senare öppnade Galerie Börjeson i Malmö (Galerie Börjeson u.å.a; Galerie Börjeson u.å.b) Galerie Börjeson är framför allt känt för att under 70-, 80- och 90-talet ha sålt litografier av välkända konstnärer som Andy Warhol, Salvador Dalí, Marc Chagall och Joan Miró (Galerie Börjeson u.å.a). Börjeson har förutom genom sitt galleri blivit välkänd i Malmö genom att bl.a. ha erbjudit en miljon kronor per säsong i fem år till Malmö FFs damlag om de bar hans egendesignade matchställ (Carlsson 2020). Matchstället i vitt och ljusblått bestod av en magtröja, en kjol gjord av plastband och bjällror runt fötterna. Idén med det lättklädda matchstället kan ses som en PR-kupp då Galerie Börjeson fick mycket publicitet, om än negativ sådan. Börjeson gick bort 2019 i november, 89 år gammal (Galerie Börjeson u.å.b).

Malmö stad

I Malmö finns över 300 offentliga konstverk där flertalet har donerats och bekostats av privatpersoner och stiftelser (Malmö stad 2021). Malmö förskönings- och planteringsförening har haft stor påverkan på Malmös stadsbild. Föreningen grundades 1881 som reaktion på att det saknades parker och grönytor i staden. Föreningen köpte mark och påbörjade arbetet med att anlägga skog och grönområden. Den första marken som köptes var Slottsträdgården. Under 1900-talet börjar föreningen köpa in konst för att placeras i det offentliga rummet (Malmö Förskönings- och Planteringsförening u.å). Föreningen har donerat över 40 verk till Malmö stad som därefter ansvarar för förvaltningen av konsten.⁴

I Malmö stad verkar under kulturnämnden en referensgrupp för stadens konstnärliga utsmyckningar. Denna grupp består av cheferna för Malmö Konsthall, och Malmö konstmuseum men också kulturdirektören, stadsträdgårdsmästaren och stadsarkitekten (Malmö stad 1997). Sedan Moderna Museet Malmö tillkom ingår även chefen över museet i referensgruppen. Referensgruppens uppgifter är att fungera som ett referensorgan i samband med utsmyckningar av byggprojekt och offentliga platser. Men också för att följa upp byggprojekt så att medel avsätts för utsmyckning. Slutligen utgör referensgruppen ett beredningsorgan till kulturnämnden för inkomna ansökningar av medel för utsmyckning av offentliga platser (ibid.). Referensgruppen saknar alltså möjlighet att själva ta beslut då besluten ligger på ett flertal olika förvaltningar inom Malmö stad, som tekniska nämnden, kulturnämnden och servicenämnden. Referensgruppen för stadens konstnärliga utsmyckningar benämns internt som ”off konst gruppen”, jag kommer vidare att benämna den som off-konst-gruppen i uppsatsen.

Platsen

2008 utlyste Malmö stad och Svenska kyrkan en arkitekttävling om att formge St:Johannesplan och Konsthallstorget. Vinnare blev White Arkitekter som tillsammans med konstnären Ebba Matz formgav de båda torgen (Herngren & Lindblad 2019, s. 23; Hartley 2017). Sex år senare, 2014 stod Konsthallstorget klart. Syftet med det nya Konsthallstorget var bl.a. att låta tillfälliga konstinstallationer och evenemang att ta plats och att låta torget vara föränderligt.

⁴ Inger Lindstedt, Ordförande i Malmö förskönings- och Planteringsförening, mail den 22e mars 2021.

4.2 Process

Vid ett möte med off-konst-gruppen, den 14:e november 2012, nämndes för första gången att galleristen P-O Börjeson planerade att donera ett verk av den brittiska konstnären Tony Cragg till Malmö, som då avsågs att placeras i Magistratparken (Malmö stad 2012). Året innan, 2011, avled Börjesons fru, Elna. Börjeson ville därför donera medel, närmare 17 miljoner kronor för att installera ett konstverk till hennes minne (Norrlid 2017). Valet att låta köpa in ett konstverk av Tony Cragg togs gemensamt av Börjeson och Malmö stad (Herngren & Lindblad 2019, s. 23).

Ordförande i kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning 2012 var Elisabeth Lundgren som vid tiden även var kulturdirektör för Malmö stad. Lundgren var ordförande genom hela processen som varade mellan 2012 till 2017 då verket slutligen invigdes. Övriga ledamöter i gruppen skiftade mellan åren men genomgående under processen har dock referensgruppen utgjorts av personer som har en viktig roll i Malmös konstvärld. Det innebar också att minst en person som varit kopplad till Malmö Konsthall suttit med under hela processen.

Då ingen formell donation mottogs förrän 2015 var det Börjeson som stod för kontakten med konstnären. Den 19:e december 2013 vid ett möte för kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning meddelade projektledaren för konstverket, att P-O Börjeson hade avbrutit samarbetet med konstnären Tony Cragg, detta trots att Malmö stad tidigare blivit informerade om ett konstnären redan fått beställningen och påbörjat arbetet med skulpturerna (Malmö stad 2013a). Projektet lades därför på is och återupptogs inte förrän 2015 då Börjeson ville återuppta samarbetet. Den projektansvarige i off-konst-gruppen meddelade då att Cragg inte längre var intresserad (Malmö stad 2015a).

Projektet blev återigen aktuellt 2015 men med ett tydligare ramverk där off-konst-gruppen menade att Malmö stad måste äga processen och att konstverket måste vara gjort för platsen. Även placeringen ändrades från att tidigare varit planerad att stå i Magistratparken till att den tilltänkta platsen istället kom att vara närmare Pildammsvägen (Malmö stad 2015b). En anledning till att inte placera konstverket i Magistratparken, menar en avdelningschef på Gatukontoret i Malmö, var att Magistratparken är en liten park och att i en stad som förtätas måste man värna om de gröna miljöerna (Hartley 2017).

I november 2015 besökte projektledaren och ordföranden från off-konst-gruppen Cragg i Tyskland för att få klarhet i projektet. Här bekräftas det att det blir ett

nyttillverkat konstverk vars beskrivning överensstämmer med hur konstverket sedan föll ut, med tre stycken 12 meter höga pelare i brons med en guldplätering (Malmö stad 2015c). Ännu en gång ifrågasätts den nya placeringen och hur den krockar med gestaltningen av Konsthallstorget, där detta kommenteras med ”Det är oklart vad som ursprungligen har motiverat den föreslagna placeringen” (ibid.). Efter ett möte med den projektansvarige och Malmö Konsthall justerades placeringen något så att verket hamnade närmare gång och cykelbanan och på så sätt längre från konsthallen (Malmö stad 2016a).

I december 2015 fattas ett beslut av kommunstyrelsens arbetsutskott att ta emot en donation från P-O Börjeson och att dessa pengar ska gå till ett konstverk av Tony Cragg som ska placeras på Konsthallstorget (Malmö stad 2015d). I detta protokoll tydliggörs att Börjesons donation ska täcka stadens kostnader för utformning uppförande men att Malmö stad kommer stå för driftkostnaden framöver (ibid.). I samband med att donationen blev officiell gick Malmö stad ut med information om verket. Kulturdirektören och projektledaren för konstverket menade att konstverket kommer att bli det mest uppmärksammade konstverket i staden och bidra till Malmö som en konststad (Larsson 2015).

I följande protokoll från off-konst-gruppens möten under 2017 diskuteras de debatter som uppkommit i media om verket och dess placering. En medarbetare på Malmö Konsthall som då var ledamot i off-konst-gruppen ställer sig återigen kritisk till placeringen av konstverket med motiveringen att verket kommer att placeras i direkt anslutning till konsthallen som är icke önskvärd, detta genom dess monumentala storlek och att det förändrar Konsthallstorgets gestaltning (Malmö stad 2017a). Detta ledde till att en diskussion att utreda om en ny placering av konstverket, detta skedde dock inte för att det skulle innebära en tidsfördröjning och ekonomiska kostnader (Malmö stad 2017b).

Slutligen invigdes Tony Craggs verk *Points of View* den 9e juni 2017, totalkostnaden för Börjeson landar på 16,5 miljoner kronor (Arvidsson 2017; City of Malmö 2016).

4.3 Konflikt

Konflikten om Tony Craggs verk *Points of View* pågick framför allt mellan Malmö Konsthall och Malmö stad. Denna konflikt som fördes internt under projektets gång nådde under våren 2017, innan verket invigdes, offentligheten genom en följetong av debattartiklar i tidningen Sydsvenskan. Diskussionerna handlade i första hand

om platsen där verket slutligen placerades, Konsthallstorget, men även om verkets estetiska egenskaper och vem som ska ha möjlighet att påverka det offentliga rummet. Därför har jag delat upp diskussionerna om verket i tre olika kategorier där åsikter från såväl Malmö Konsthall, Malmö stad, konstkritiker, privatpersoner, donatorn och konstnären presenteras.

Platsen

Redan första gången donationen nämns i off-konst-gruppens protokoll beskrivs verkets kommande placering ”[...] en planerad donation av P-O Börjesson; ett verk av Tony Cragg med placering i Magistratsparken (dock ej direkt vid Konsthallen).” (Malmö stad 2012). Det var alltså tydligt från början att verket skulle placeras vid Magistratsparken och off-konst-gruppen valde också att förtydliga i sitt protokoll att de önskade att verket inte skulle placeras i direkt anslutning till Malmö Konsthall. I mars 2013 vid ett off-konst-gruppmöte är Konsthallstorget ännu inte klart efter ombyggnaden, vid mötet menade då en anställd vid Malmö Konsthall att man bör undvika risken att låta det nya konstverket sammanblandas med konsthallen, detta då man ännu inte vet hur den nya platsen vid Malmö Konsthall kommer att upplevas (Malmö stad 2013b). En anställd vid Malmö Konsthall ställde sig tveksam till placeringen då det skulle innebära omfattande konstnärliga tillägg i Konsthallens närmiljö, detta redan när konstverket var tänkt att placeras vid Magistratsparken, som ligger bortanför Konsthallstorget, där verket är placerat idag (Malmö stad 2013c).

Ett år senare, 2014, stod Konsthallstorget klart. Arkitekterna bakom torget, White Arkitekter, menade att platsen skulle vara en öppen och flexibel plats där tillfälliga installationer och evenemang kan ta plats (White Arkitekter u.å.). Ytterligare ett år senare 2015, när diskussionen om verket väcktes till liv igen står det i ett protokoll från off-konst-gruppen att en anställd som arbetar och som representerar Malmö Konsthall ifrågasätter placeringen av verket och menar att det krockar med gestaltningen av platsen. Vidare är det antecknat ”Det är oklart vad som har motiverat den föreslagna placeringen” som vid det här tillfället, november 2015, förflyttat placeringen av verket från Magistratparken till Konsthallstorget (Malmö stad 2015c).

Under 2017 inkommer ett brev till Stadsbyggnadskontoret, som är ansvariga för projektet. Brevet kommer från en verksam konstnär som ifrågasätter hur Börjesson får upprätta ett minnesmonument åt sin avlidna hustru på offentlig plats (Malmö stad 2017c). Författaren menar också att det är respektlöst gentemot arkitekterna som skapat torget att inte interageras i processen och att detta i slutändan är ett

slöseri på skattepengar med tanke på kostnaden för det nya Konsthallstorget (ibid.). Kulturdirektör Lundgren besvarade brevet och tog där upp flera aspekter som ursprungsbrevet berörde, så som de ekonomiska frågorna och hur det finns ett flertal verk i Malmö som är minnesmärken men som inte berörs i avtal eller liknande (Malmö stad 2017d). Lundgren skriver också att Konsthallstorget inte ska betraktas som ett förrum till Malmö Konsthall utan ska betraktas som ett offentligt rum som staden råder över (ibid.).

Från anställda vid Malmö Konsthall har kritiken handlat om att konstverket förändrar platsen (Konsthallstorget) och dess syfte. Även om det också har uttryckts åsikter från representanter från Malmö Konsthall att konsthallen inte vill bli sammanblandad med konstverket så har kritiken främst syftat till Konsthallstorget (Malmö stad 2017a). Arkitekten från White Arkitekter uttalade sig också i *Sydsvenskan* 2017. Där menar arkitekten att syftet med torget är att Malmö Konsthall ska kunna använda ytan och placera ut tillfälliga konstverk och att Craggs verk är ”allt annat än lågmält” och dominerar platsen (Hartley 2017). Även en representant för Malmö Konsthall som då också var en del i off-konst-gruppen uttalade sig i samma artikel. Representanten menar att Konsthallstorget speglade den låga profil som Malmö Konsthall har och menar att det blir en radikal förändring i och med det nya konstverket (ibid.).

Konstvetaren och konstkritikern Carolina Söderholm skrev artikeln ”Högljutt verk på lågmält torg” våren 2017, innan konstverket var på plats. I artikeln tar hon upp liknande kritik som framförts tidigare, om att verket inte passar in på det lågmälda torget. Söderholm menar att Malmö stad borde hittat en placering för verket där det kan tillföra miljön ett konstnärligt värde istället för att beröva platsen ett konstnärligt värde (Söderholm 2017). Som svar på den diskussionen skriver projektledaren för projektet och Malmö stads kulturdirektör ett svar i *Sydsvenskan* där de återigen påpekar att Konsthallstorget är hela stadens rum och att konst ska skapa debatt och beröra (Lundgren & Ericson 2017). Även kulturskribenten Malin Krutmeijer försvarar konstverkets och dess placering och menar att skulpturen ger platsen en välbehövlig värmande känsla (Krutmeijer 2017).

Estetik

Även Linda Fagerström, konstvetare och konstkritiker i *Sydsvenskan* gav sig in i debatten om Tony Craggs verk *Points of View*. I en av sina artiklar kallar hon verket för ”serietillverkad lyxkonst” där hon menar att verket knappast är unikt, utan ett i mängden av många statyer av Cragg som har fått titeln *Points of View* och är blänkande skruvade pelare som dessutom finns placerade i flertalet städer i Sverige

(Fagerström 2017). I en artikel från februari 2021 i Sydsvenskan skrev Fagerström återigen om Craggs skulptur i Malmö. Hon beskrev verket som föga originell ”blingkonst”, att Börjeson skulle ha hört av sig till henne och varit förtvivlad och att han skulle blivit lurad av konstnären Tony Cragg (Fagerström 2021). Cragg bemötte sedan dessa påståenden om att hans verk vid Konsthallstorget inte skulle vara unikt, utan menade att det vore ”att slösa bort sin tid” att göra kopior. I samma artikel medgav han dock att han inte skapar platsanpassad konst (Gillberg 2017).

Utöver att i likhet med Fagerström kritisera verkets originalitet kritiserar Malmö Konsthall verkets storlek. I protokollen från off-konst-gruppen går det att utläsa att Malmö Konsthall är kritiska till Craggs verk. Verkets estetiska värden kritiseras också i förhållande till platsen där verket placeras. Representanter från Malmö Konsthall menar att ett sådant monumentalt verk som *Points of View* är risker att dominera platsen och därför då också sammanblandas med konsthallens verksamhet. Detta har setts som ett orosmoment för representanterna från konsthallen i off-konst-gruppen (Malmö stad 2017a).

I uppsatsen *Uppfattningar om plog art och offentlig miljö - En fallstudie inriktad på konstverket Points of view på Konsthallstorget i Malmö* (2019) [sic!] skriver Marianne Bosma och Madeleine Granholm om allmänhetens uppfattning av verket med hjälp av empiriska intervjuer. Resultatet visar på att allmänhetens uppfattning av konstverket och konstkritikernas skiljer sig väsentligt åt. Allmänheten anser att konsthallstorget behöver någon typ av utsmyckning och att de inte heller ser verket som en provokation, vilket konstkritiker menar (Bosma & Granholm 2019, s. III). Men konstkritikerkåren är inte samlad negativt inställd till konstverket. Ingrid Sommar, design- och arkitekturskribent menar att konstverket är fint men placerat i fel kontext (Sommar 2017).

Demokrati

Beslutet att ta emot donationen var politiskt vilket innebär att off-konst-gruppen inte hade någon del i det (Malmö stad 2013d), utan kunde endast agera rådgivande. Konstkritikern Söderholm tar upp i sin artikel ”Högljutt verk på lågmält torg” i Sydsvenskan våren 2017 aspekten att konstverket indirekt är donerat och menar att det inte alltid finns skäl för att tacka ja (Söderholm 2017). Hon väcker också frågan om att som privatperson köpa in sig i det offentliga rummet, att tidigare i historien inte varit kontroversiellt men att mycket har förändrats sedan dess (ibid.). Söderholm är inte ensam med denna tanke, i ett brev som inkom till Stadsbyggnadskontoret i Malmö skriver brevskrivaren att det är förvånande att en privatperson får möjlighet att placera ett privat minnesmärke på allmän plats

(Malmö stad 2017c). Brevskrivaren menar att bara för att konstverket är donerat betyder detta inte att det är gratis i slutändan utan menar att de miljontals kronor som lades på att utlysa arkitekttävlingen för att utforma Konsthallstorget och de estetiska värdena har gått till spillo för ett privat intresse (ibid.).

Både Söderholm och brevskrivaren diskuterar om det är rätt av Malmö stad att ta emot ett donerat konstverk, vilket leder in till funderingar kring vem som har rätt att bestämma vad som syns i det offentliga rummet. Donatorn, P-O Börjeson gav sig in i debatten genom att skriva en artikel i Sydsvenskan för att försvara konstverket. Börjeson frågar sig i sin artikel från mars 2017 om det är rimligt att de som nu arbetar på konsthallen ska ha bestämmanderätt om konstverkets placering och frågar sig också vad det är som säger att framtida tjänstemän på konsthallen inte kommer att tycka annorlunda (Börjeson 2017).

5. Marianne Lindberg De Geer, *Jag tänker på mig själv*, Växjö

5.1 Bakgrund

Verket som ibland benämns som ”Bronskvinnorna” är gjort av konstnären Marianne Lindberg De Geer och föreställer två nakna avgjutna kvinnokroppar i brons som står vända mot varandra. Kvinnorna är i skala 1:1 och är 172 cm respektive 175 cm långa och står i samma position (Magasin III u.å). Den ena kvinnan är mycket underviktig och medan andra är överviktig. Båda kvinnorna bär konstnärens eget ansikte. Verket invigdes 2006 utanför Växjö Konsthall och har sedan dess blivit kritiserat och vandaliserat ett flertal gånger.

Marianne Lindberg De Geer

Marianne Lindberg De Geer, född 1946, är en svensk konstnär, författare, kostymör och dramatiker. Efter att ha arbetat som mentalskötare utbildade hon sig sedan vid Dramatiska institutet och arbetade senare som kostymör för att sedan börja skapa konst först i 40-års åldern (Persson 2010a; Eijde 2021). Hon arbetar med såväl måleri som skulpturer i sin konst. Lindberg De Geer har namngett flertalet projekt, utställningar och verk till *Jag tänker på mig själv* och 1994 utkom en bok med samma titel med bilder av montage av fotografier och målningar med hennes eget avbildade ansikte insatt i bilderna. Under 2007 visades Lindberg De Geers första pjäs på Dramaten i Stockholm, även detta verk hade titeln *Jag tänker på mig själv* (MLDG u.å.). Lindberg De Geers finns representerad på bl.a. Moderna Museet, Nationalmuseum och Göteborgs konstmuseum.

Platsen

Verket är placerat precis utanför ingången till den kommunala konsthallen i Växjö. Statyerna är inte placerade på någon sockel eller piedestal utan står under ett träd, på grus intill trottoaren längs Västra Esplanaden. Bakom statyerna, bort från gatan finns ett mindre torg med en fontänbassäng där Viktor ”Vicke” Lindstrands 5,5 meter höga glasskulptur *Legend i glas* är placerad (Växjö kommun 2014). Konsthallen ligger centralt i Växjö mitt i ett kulturstråk mellan Växjö stadsbibliotek och Växjö Teater där Växjö Konserthus också ligger alldeles i närheten till Västra Esplanaden, där konsthallen är belägen. Konsthallen invigdes 2006 med en utställning med Marianne Lindberg De Geer (Växjö kommun 2020a).

Ett flertal gånger har en flytt av konsthallen varit under diskussion, vilket i så fall också skulle påverka placeringen av statyerna. 2006 när konstverket köptes in av Växjö kommun var det på tal att konsthallen skulle flytta inom ett par, tre år och att kvinnostatyerna då skulle kunna placeras rakt över gatan, utanför stadsbiblioteket (Westergren 2006a). Även 2019 diskuterades möjligheten att låta Växjö Konsthall flytta in i museet Utvandrarnas hus, som är en del av Kulturparken Småland (Kulturparken Småland u.å.), detta för att kultur- och fritidsnämnden behövde spara pengar. Dock motsatte sig både konsthallen och Utvandrarnas hus detta och ingen flytt har idag, våren 2021, blivit av (Torvinen 2019).

Växjö

Växjö kommun har en befolkning på knappt 100 000 invånare där närmare 70% bor i centralorten (Nationalencyklopedin u.å.). Kommunen saknar ett konstråd likt den off-konst-grupp som finns i Malmö. Kommunen arbetar dock på flera olika sätt med den offentliga konsten. Kommunen t.ex. utvecklat en app till smarta mobiltelefoner där det går att läsa om ett femtiotal offentliga konstverk som finns utplacerade i kommunen. I appen går det dels att se var konstverken är placerade på en karta, där det också finns möjlighet att klicka på konstverken och då att läsa en kortare fördjupande text om verken (Växjö 2021). Växjö har förutom konsthallen ett konststråk, Växjö Art Site, som invigdes 2008 och som löper runt Växjösjön där konstverken som placerats ut röstas fram av Växjöborna. Inför varje nytt verk som ska placeras bjuds tre konstnärer in för att ta fram varsitt förslag till konstverk, verken bedöms sedan av en sakkunnig expertgrupp som säkerställer den konstnärliga kvaliteten (Växjö 2020b). Därefter får befolkningen rösta om vilket av de tre verken som ska placeras vid Växjö Art Site. Året 2009 var det över 3000 personer som var med och röstade (Prage 2009).

5.2 Process

Tio år innan utställningen med Lindberg De Geer öppnade i Växjö, 1996, gjöt konstnären två skulpturer i gips, föreställande två kvinnor som tittar på varandra, en smal kvinna och en tjock. Skulpturen såldes till det privata museet Magasin III i Stockholm. Lindberg De Geer planerade att gjuta fler statyer ur samma form men som blev avskräckt efter att den dåvarande chefen på Magasin III som hotade om att Lindberg De Geers konst aldrig mer skulle ställas ut i Stockholm om hon gjorde fler versioner av skulpturerna (Kazmierska 2011; Lindberg De Geer 2016). Knappt ett decennium senare blev Lindberg De Geer kontaktad av Wanås konst som önskade att ställa ut statyerna, men nu gjutna i brons (ibid.) Wanås konst är en skulpturpark där såväl nordisk som internationell samtidskonst visas. I nuläget finns

över 70 stycken permanenta verk i parken som är beläget utanför Knislinge i Skåne (Wanås konst u.å.a). Till utställningen *Wanås 2005: Samtida skulpturer i Norden 1980–2005* ställdes Lindberg De Geers två kvinnostatyer ut, då med titeln *Jag tänker på mig själv – med kropp* (Wanås konst u.å.b). När Lindberg De Geer skapade bronsstatyerna var hennes döttrar i tonåren och utseende stod i fokus, statyerna blev därför ett sätt att visa på den spännvidd som finns mellan olika personers kroppar (Richter 2006). Dessa statyer placerades sedan utanför Växjö Konsthall i början av år 2006. Kostnaden för att utföra verket var 400 000 SEK (Fransson 2006).

I februari 2006 invigdes den retrospektiva utställningen ”Jag tänker på mig själv” om Marianne Lindberg De Geer på Växjö Konsthall. Utanför konsthallen placerades Lindberg De Geers skulpturer *Jag tänker på mig själv*, föreställande två kvinnor. Avsikten med att ställa ut de kvinnostatyerna i brons utanför konsthallens entré var enligt den dåvarande chefen för kultur- och fritidsförvaltning i Växjö kommun att locka publik till utställningens och konsthallens invigning (Fransson 2006).

Då skulpturerna snabbt blev omtalade erbjöd konstnären Växjö kommun att köpa in konsten. Chefen för kultur- och fritidsförvaltningen meddelade då att kommunen saknade medel för ändamålet (Arbetarbladet 2006). Istället för att statyerna skulle stå kvar i Växjö var planen att Skissernas Museum i Lund skulle köpa in verket (ibid.). Växjö kommun meddelade emellertid att de gärna ville behålla skulpturerna och hoppades att en donator skulle betala kostnaden för verken, 500 000 SEK (Nerikes Allehanda 2006). Priset för skulpturerna var satt till 600 000 SEK men konstnären till de två kvinnoskulpturerna sänkte priset med 100 000 SEK för att ge Växjö kommun en chans att köpa dem (Fransson 2006). Istället för att söka medel hos en donator hade representanter för Centerpartiet som förslag att använda en del av överskottet från kommunens parkeringsintäkter för inköpet, detta förslag röstade dock ned (Westergren 2006b; Engblom 2006).

Efter beslut i kulturnämnden köptes konstverket *Jag tänker på mig själv* in i juni 2006 till Växjö kommun (Växjö kommun 2006a), trots att medel fortfarande saknades. Finansieringen var ännu inte klar men Kultur- och fritidsförvaltningen fick i uppdrag att ta kontakt med en lokal förening för att diskutera eventuell sponsring (ibid.). Verket kostade 500 000 SEK och den dåvarande ekonomichefen på kommunledningskontoret i Växjö kommun benämnde inköpet som en ”investering” vilket möjliggjorde köpet trots avsaknaden av budget (Växjö

kommun 2006b). Enligt den dåvarande ordföranden i kommunstyrelsen var majoriteten i kommunstyrelsen positiv till inköpet (Westergren 2006a). Någon sponsring av verket skedde dock inte.

Efter att statyerna kom på plats vandaliserades verken ett flertal gånger. Bronsstatyerna vältes vid flera tillfällen och blev påklädda i ett försök att skylla de två nakna kvinnokropparna (Richter 2006). I juli 2006 togs de två kvinnostatyerna bort helt och placerades i en lagerlokal i väntan på reparation efter vandalisering (Växjöbladet-Kronobergaren 2006; Westergren 2006d). I januari 2007 sattes de två kvinnostatyerna på plats för fjärde gången på mindre än ett år. Innan de sattes på plats i januari 2007 hade de skickats till Thailand och där blivit förstärkta med stål invärtes för att förhindra vandalisering (Smålandsposten 2007). Konstverket återinvigdes ett drygt år efter det kom på plats, i mars 2007 efter att den ena statyn blivit nedsågad vid anklarna i november föregående år (Karlsson 2007; Roxvall 2006).

5.3 Konflikt

De två kvinnostatyerna har sedan 2006 då de placerades i Växjö blivit ett nytt landmärke i staden. Statyerna har blivit både vandaliserade och högt uppskattade samt givit upphov till en konstdebatt om bl.a. vikten av konst i det offentliga rummet. Under våren 2006 bedrevs en intensiv kulturdebatt i tidningen Smålandsposten om Lindberg De Geers verk. En ledamot i Växjö kulturnämnd 2009 menade att den starka kritiken som uppkom mot de två bronskvinnorna handlade inte om verket i sig utan att snarare att det var ett nytt offentligt konstverk men menade att det då (2009) var ett uppskattat verk (Prage 2009). Jag har även här valt delat upp diskussionerna kring de två kvinnoskulpturerna i tre teman, i likhet med den föregående fallstudien.

Platsen

De två bronsstatyerna är placerade utanför Växjö Konsthall, vilket är en central plats där många personer passerar verket dagligen. Verket är placerat intill trottoaren, vilket gör att de två bronskvinnorna kommer nära in på det vardagliga livet i Växjö. Platsen har tidigare varit uppe för diskussion när Viktor ”Vicke” Lindstrands konstverk, *Legender i glas*, som är placerat bakom de två kvinnostatyerna, skulle placerat på sjuttioalet (Växjö kommun 2014). Torget ligger skyddat mellan de olika kulturinstitutioner Växjö Konsthall, Växjö Konserthus och Växjö Teater. I kontrast till fontänen och Lindstrands glasskulptur står de två kvinnorna nästan i skymundan under ett träd. Avsaknaden av sockel och inramning

gör att skulpturerna interagerar med platsen och betraktarna på ett närmare plan jämfört med fontänen med Lindstrands glasskulptur intill.

Statyerna placerades utanför Växjö Konsthall som en del i öppningen av konsthallen och skulle alltså locka besökare till den nya lokalen. Efter att statyerna placerats vid Växjö Konsthall har turister börjat strömma till för att se de två bronskvinnorna och blivit till ett nytt landmärke för Växjö. Den dåvarande konsthallschefen för Växjö Konsthall menar att det börjat bli som *Manneken Pis* i Bryssel eller som *Den lille havfrue* i Köpenhamn (Roxvall 2006).

Ett flertal röster höjdes för att få kommunen att köpa in skulpturerna. I Smålandsposten skrev kulturredaktören artikeln ”Allt går med lite vilja – och kärlek” där journalisten påpekade hur viktiga statyerna kan bli för staden. Författaren till artikeln menar att arbete är anledning till att man flyttar till en stad men att det är för kulturen man stannar (Westergren 2006c). Författaren skriver sedan att det inte är nya bostäder eller köpcenter i utkanten av staden som bygger en stad och att politikerna borde se värdet av skulpturerna då de väcker känslor, vilket borde vara ett argument nog för att köpa in de till kommunen (ibid.).

Estetik

I den kritik som uttalats från allmänheten är motivet det som tycks ha provocerats mest. Konstnären själv, Lindberg De Geer, menar att det är första gången i samtiden där ett par statyer som föreställer kvinnor inte är idealiserad (Kimrin 2010). I en intervju med Lindberg De Geer citerar hon fritt från några av de kommentarer som yttrats om konstverket, ”ska man behöva se sådana fula kärringar?” (Eijde 2021). Verket består alltså av två avgjutna kvinnokroppar där den ena är mycket mager där skelettet tydligt kan skönjas medan den andra kroppen är inbäddad i fett. Verket kan tolkas att det visar på skeva kroppsideal, eller som en samtidsskildring där vi i väst lever i överflöd medan det i andra delar av världen råder svält. Oavsett vilket provocerar de två nakna kvinnokropparna, kanske just för de inte förställer en idealiserad kvinnokropp. En insändare inskickad till Smålandsposten kritiserat Lindberg De Geers verk och menar att verket är ”fruktansvärt fult” och att avsändaren hellre hade sett ”originalet, fast då femtio år yngre” (Smålandsposten 2006a), och syftar till att de avbildade kvinnorna är fula.

Den dåvarande konsthallschefen (2006) menade likt konstnären att de nakna kvinnokropparna blev kritiserade för att de inte motsvarade idealet och därför upprörde och ansågs förfula stadsbilden (Roxvall 2006). Nakna kvinnokroppar i det offentliga rummet är dock i sig inget ovanligt. Enligt konstvetaren Jessica Sjöholm

Skrubbe var den vanligaste representationer av kvinnliga statyer just nakna under 1900-talet (Sjöholm Skrubbe 2007, s. 146).

Under 2010 blev den dåvarande chefen för Växjö Konsthall intervjuad av tidningen Smålandsposten som menade att Lindberg De Geers skulpturer provocerade allmänheten för att de visade upp något som vi alla vet finns, men inte vill se (Persson 2010a). Konsthallschefen menade också att vi människor är rädda för starka frågeställningar och att verket då blir obehagligt (ibid.)

Lindberg De Geers verk har liknats vid den nakne pojkskulpturen i Bryssel, *Manneken Pis*, då det blivit till en turistmagnet i Växjö (Roxvall 2006). I en kulturkrönika publicerad i Smålandsposten jämför även Kristina ”Tina” Persson Lindberg De Geers bronskvinnor med *Manneken Pis*. Persson skriver i sin krönika att bronskvinnorna i Växjö blivit påklädda innan de blev nedsågade och att detta visar på censur (Persson 2010b). I krönikan nämner Persson *Manneken Pis* som ett exempel på där nakenhet hos pojkar och män inte är något som behövs censureras och dubbelmoralen i detta (ibid.). En insändare uppmanade till och med andra Växjöbor att klä på statyerna så länge dessa stod kvar (Smålandsposten 2006b).

De två kvinnostatyerna blev dock även försvarade och uppskattade i konstdebatten som fördes i Smålandsposten. Avsändaren ”Jag en kvinna” skriver hur verket har berört henne, på gott och ont och menar att det är poängen med konst (Smålandsposten 2006c).

Demokrati

Konstverket vandaliserades så pass många gånger under 2006 att den dåvarande chefen för Växjö Konsthall var rädd att de bronsstatyerna skulle bli en ny ”Gävlebock”. Att skulpturerna skulle vandaliseras gång på gång gjorde att kommunen var beredd att sätta upp övervakningskameror för att få slut på vandaliseringen (Roxvall 2006). Trots vandaliseringen fanns det en politisk enighet i kommunen att statyerna skulle vara kvar till varje pris och inte ge efter för sabotörerna (ibid.).

Trots att debatten kring till konstverken mynnade ut i skadegörelse menade Lindberg de Geer att hon var glad över att konstdebatten fördes bland ”vanligt folk” och att skulpturerna kunde inbjuda till samtal om kroppsideal (Roxvall 2006). Vanligtvis brukar konstdebatter ske mellan olika konstkritiker, men nu var det allmänheten som skrev insändare som både hyllade och sänkte statyerna.

En insändare i debatten löd:

Betänk. Vem äger gaturummet? Vem bestämmer hur miljön för vanliga människor skall se ut? Vem bestämmer att de som går på gatan skall tvingas att se bilder på vanställda kroppar?

Ravini 2010, s. 105

Insändaren lyfte frågan om hur lite befolkningen i en kommun har rätt att påverka den offentliga konsten. Strax efter Lindberg De Geers kvinnostatyer köpts in av Växjö kommun, så startades projektet Växjö Art Site år 2008. Då de två bronsstatyerna väckte debatt bland allmänheten och inte bara bland konstkritiker kan detta ha lett till att befolkningen i Växjö kommun har fått möjligheten att påverka vilken konst som ska placeras ut i Växjö Art Site.

En annan aspekt i konflikten kring Lindberg De Geers konstverk var också debatten kring vad offentlig konst gör med en stad. I artikeln ”Allt går med lite vilja – och kärlek”, publicerad i Smålandsposten våren 2006 skriver artikelförfattaren om att kulturen bör prioriteras i en stad för att få den att växa, istället för att prioritera köpcentrum (Westergren 2006c). Växjö kommun saknade inledningsvis medel för att köpa in Lindberg De Geers två skulpturer men valde senare att trots allt köpa in dessa och sökte extern finansiering. Skulpturerna har troligtvis kostat mer än 500 000 SEK som verket kostade att köpa in, med tanke på att de flera gånger har behövts att reparerar på grund av vandalisering. Den dåvarande konsthallschefen menade dock att i slutet av 2006 att det har varit värt varenda krona, detta för att turister har börjat besöka Växjö för att få se de omtalade statyerna (Roxvall 2006).

6. Diskussion

Detta kapitel har delats upp i sex delar där det inleds med att se de två fallstudierna i perspektivet ur Bourdieus teori om fältet för kulturell produktion. Detta för att introducera hur de olika agenterna i de olika delfälten. Därefter följer avsnitt utifrån de teman som undersökningen har utgått ifrån.

6.1 Fältet för kulturell produktion

Med utgångspunkt i Bourdieus teori om det kulturella produktionsfältet kan såväl Lindberg De Geer, Tony Cragg, konstkritiker, konsthallar, kommuner som allmänheten betraktas och analyseras som agenter i ett socialt fält. Enligt Bourdieu saknar det ”sociala rummet” (som utgörs av allmänheten), både ekonomiskt och kulturellt kapital. Det sociala rummet utgörs av allmänheten, tar del av den offentliga konsten. Kommunen som befinner sig i ”maktens fält” saknar kulturellt kapital men innehar det stora ekonomiska kapitalet. Konstinstitutioner befinner sig även de i maktens fält, inte för att de producerar konst, likt konstnärer, men för att dessa institutioner innehar makten att välja vad som ställs ut i konsthallar och på museer. Konstinstitutioner saknar i regel ekonomiskt kapital men har ett stort kulturellt kapital. Konstnärerna vars verk som undersöks, Tony Cragg och Marianne Lindberg De Geer befinner sig i varsitt delfält i fältet för kulturell produktion. Cragg har ett högt ekonomiskt kapital men mindre kulturellt, vilket går att tolka som att hans konst producerat i storskalig produktion, och kan därför ses som mindre uppskattad av konstkritiker. Lindberg De Geer befinner sig på motsatt sida och har hög autonomi, högt kulturellt kapital och mindre ekonomiskt kapital och är därigenom i högre utsträckning uppskattad av konstkritiker.

Genom att erkänna Craggs och Lindberg De Geers positioner i det kulturella produktionsfältet kan vi också förstå varför verken mottogs så olika av kritikerkåren och även allmänheten. Craggs verk fick kritik av konstkritiker för att hans verk i Malmö var ett av många verk av honom med liknande siluett och med samma titel. Craggs konstnärskap kan därför ses enligt vad Bourdieu menar i ”storskalig produktion”, vilket överensstämmer med den kritik som konstvetaren Linda Fagerström framförde när hon kallade Craggs verk för ”serietillverkad lyxkonst” (Fagerström 2017). Fagerström och andra konstskribenters åsikter skiljer sig dock från allmänhetens uppfattning. Medan konstkritiker och anställda på Malmö

Konsthall menade att Craggs statyer förstör närmiljön menade allmänheten istället att Craggs konstverk lyfter platsen (Bosma & Granholm 2019, ss. 17–18).

Lindberg De Geer har flera gånger visat på att hon har gått emot konstetablissemang och visar därigenom en hög grad av autonomi. Enligt en intervju med Lindberg De Geer så menar hon att Magasin III som köpte in den första modellen av verket *Jag tänker på mig själv*, dock i gips, förbjöd henne att gjuta fler versioner av verket och att om hon gjorde detta så skulle hon aldrig mer få ställa ut i Stockholm (Kazimerska 2011). Mellan 2013 och 2016 var Lindberg De Geer chef för konstområdet på Kulturhuset Stadsteatern i Stockholm (Mangione 2013; Fossbo 2016). Hon avslutade dock sin tjänst som chef i förtid efter en diskussion om vad Makode Lindes utställning skulle heta (Fossbo 2016). Efter sin uppsägning fick hon stöd av den kontroversiella konstnären Lars Vilks men också av konstnären Elisabeth Ohlson Wallin (ibid.). Trots att Lindberg De Geers konst inte kan ses som lika provokativ som Vilks och Ohlson Wallins så visar Lindberg De Geer att hon inte är rädd att för att göra sig ovän med stora kulturinstitutioner, vilket stärker hennes autonomi. Den starka autonomin stärker också tesen att Lindberg De Geer tillhör delfältet för ”begränsad produktion” och gör konst för konstens skull och därigenom innehar ett högre kulturellt kapital.

6.2 Process

Enligt Konstnärsnämndens undersökning kring 1%-regeln framgår det att över 40% av kommunerna låter en nämnd ta beslut gällande uppdrag för konstnärlig gestaltning, medan bara drygt 10% av kommuner överlåter besluten till ett konstnärligt råd eller en arbetsgrupp (Konstnärsnämnden 2013, s. 67). Detta kan jämföras med att 30% av landstingen (idag regioner) låter ett konstnärligt råd eller en arbetsgrupp ta beslut om uppdrag för konstnärlig gestaltning (ibid.). I den första fallstudien framkommer det att det är kommunstyrelsens arbetsutskott som tog beslutet att ta emot donationen från Börjeson. I Växjö var det kulturnämnden som fattade beslutet att köpa in konstverket av Lindberg De Geer. De båda fallen som jag har undersökts passar in i det resultat som konstnärsnämnden presenterar. Visserligen har Malmö stad ett konstråd, kallat off-konst-gruppen, men rådet saknar möjlighet att ta beslut. I Växjö saknades vid tillfället då Lindberg De Geers verk köptes in ett konstnärligt råd. I processerna som berör offentlig konst är både kommuner och konstinstitutioner en del i processen. Institutioner, som kommuner, strävar inte vara för att bli så effektiva som möjligt (Jönsson, Persson, Sahlin 2011, s. 91). Den nyinstitutionella teorin visar på en ökad byråkratisering hos institutioner och att dessa blir allt mer lika (ibid.). För att effektivisera processerna kring

offentlig konst hade det t.ex. varit mer effektivt att låta off-konst-gruppen i Malmö låta ta egna beslut. Gruppen, som består av sakkunniga inom konst från ett flertal olika institutioner, hade kunnat ha beslutanderätt för stadens offentliga utsmyckning. Istället fungerar gruppen som ett beredningsorgan för ett flertal olika förvaltningar och nämnder i Malmö, där besluten fattas idag. Detsamma går att tänka sig i Växjö, om Växjö Konsthall hade haft ett ekonomiskt kapital för att köpa in konst hade processen förenklats avsevärt för att köpa in Lindberg De Geers statyer. Genom att behålla dessa, ibland onödiga, steg skapas en ökad byråkratisering, vilket i sin tur leder till att kommunerna bibehåller sin legitimitet som maktinstitutioner. Den offentliga konsten är allt som oftast uppdelad på flera olika förvaltningar och nämnder i kommunen, då t.ex. en skolförvaltning ansvarar för den konst som är placerad på skolor etc. Detta leder i sin tur till en otydlig ansvarsfördelning eftersom den offentliga konsten är uppdelad på en mängd olika förvaltningar (Lindbom & Hermerén 2014, s. 11). Den otydliga ansvarsfördelningen kan ses som en konsekvens av den ökade byråkratiseringen.

I fallstudierna framgår det att konstinstitutionerna som ingår i Malmö stads off-konst-grupp och Växjö konsthall saknar beslutanderätt om att köpa in offentlig konst i kommunerna. Fallstudierna visar dock på att dessa institutioner dock har möjlighet att till viss del påverka konsten som köps in. I den första fallstudien så visar studien att off-konst-gruppen i Malmö stad utreder och bereder ärenden åt kulturnämnden som sedan tar beslut. I fallet med Tony Craggs verk i Malmö så framkommer det att verket flyttades något efter invändningar från Malmö konsthall. Huruvida off-konst-gruppen har möjlighet att ge egna förslag till offentlig konstnärlig utsmyckning framgår inte i det regelverk som satts upp av kulturförvaltningen (Malmö stad 1997). I Växjö hade inte Lindberg De Geers verk köpts in av kommunen om det inte hade varit så att den kommunala konsthallen hade haft en utställning och valt att placera de två bronskvinnorna utanför entrén. Då verket blev uppmärksammat ledde det till kommunen valde att köpa in verket. Genom att ställa ut konst som blir uppmärksammat så har konstinstitutionerna en viss makt att påverka politikerna som tar beslut om vilken konst som ska köpas in. Genom detta så manifesteras konstinstitutionernas makt på fältet för kulturell produktion. Enligt Bourdieus teori om fältet för kulturell produktion så skulle detta innebära att konstinstitutionerna saknar ekonomiskt kapital men besitter kulturellt kapital. Detta stämmer överens med resultatet av den andra fallstudien där det framgår att Växjö konsthall inte besatt något eget ekonomiskt kapital för att köpa in Lindberg De Geers verk. I den första fallstudien med Craggs verk i Malmö framkommer inte Malmö konsthalls ekonomiska kapital eftersom medel till verket

blev donerat av en privatperson. Malmö konsthalls kulturella kapital går däremot att se utifrån att de är professionella inom konstvärlden, vilket blir erkänt när de är en del av off-konst-gruppen och att de därmed besitter ett högt kulturellt kapital.

6.3 Platsen

I diskussionerna kring de två konstverken har platsen varit central, ur flera olika perspektiv. I båda fallen har de offentliga konstverken placerats utanför den kommunala konsthallen. Konsthallarna är centralt placerade i närhet till andra stora kulturinstitutioner i såväl Växjö som Malmö. Platsen utanför konsthallarna kan ses som ett utvidgat utställningsrum. Om detta skriver konsthistoriken Cher Krause Knight om i sin bok *Public Art – Theory, Practice and Populism* (2009). Knight argumenterar för hur konstmuseer kan bli en plats för offentlig konst (Knight 2009, s. 50). Detta knyter an till Konsthallstorget i Malmö, där Tony Craggs verk *Points of View* idag är placerad. Torget, som byggdes om och stod klart 2014 var tänkt att vara en plats där tillfälliga konstverk kunde ställas ut och fungera som en förlängning av konsthallen (White Arkitekter u.å.). I och med placeringen av konstverket *Points of View* menar arkitekterna som utformade Konsthallstorget att platsen tänkta syfte inte längre kan uppfyllas då konstverket förändrade torget (Hartley 2017). I diskussionerna kring Craggs verk har platsen och hur den påverkats av konstverket belyst i protokollen från off-konst-gruppen. Platsen har för anställda på Malmö Konsthall blivit ett slagträ i debatten medan konstkritiker istället har belyst hur verkets estetik inte passar in på platsen. För anställda på Malmö Konsthall erbjuder placeringen av verket ett mer legitimt argument än att verket har fel estetik för att argumentera att Craggs pelare ska flyttas. Även Lindberg De Geers bronskvinnor går att koppla till det utvidgade utställningsrummet. Statyerna placerades utanför Växjö konsthall som en del av en utställning. Genom detta utvidgades utställningsrummet. Hein menar att detta kan läsas som att museer (och konsthallar) saknar utställningsutrymme och därför låter konsten ställas ut i det offentliga rummet (Hein 2006, s. 145). De två fallen som har undersökts i uppsatsen anser jag dock att det inte handlar om platsbrist för konsthallarna utan om att konsten istället fungerar som marknadsföring för konsthallarna. Detta bekräftas också av den dåvarande chefen för kultur- och fritidsförvaltning i Växjö kommun i fallet med Lindberg De Geers statyer (Fransson 2006). I Malmö har istället anställda på konsthallen kritiserat Craggs pelare och menar på att det kan skada konsthallens varumärke, och där med också leda till färre besökare. Huruvida besökarna faktiskt har minskat i Malmö konsthall finns det inget belägg för i fallstudien.

Då verken som har undersökts är just offentliga konstverk så innebär detta att de är placerade på offentliga platser. De är visserligen placerade i närhet till de kommunala konsthallarna i städerna men exponeras också av människor som passerar förbi och som inte har något ärende till konsthallarna. I Växjö möttes Lindberg De Geers statyer av kritik från allmänheten då motivet ansågs upprörande. Verket var från början del av en tillfällig konstutställning och därav en del av konsthallen. Detta går att tyda som att konstverket var riktat till den publik som besöker Växjö konsthall och därför hade en riktad målgrupp till personer som är intresserade av konst. I Bourdieus undersökning *Kärleken till konsten. De europeiska konstmuseernas och deras publik*, menar han att olika samhällsklasser förhåller sig olika till konsten (Broady & Palme 1993, s. 14). Knight knyter an till Bourdieus tankar kring att de som till en högre samhällsklass oftare besöker museum och att de har en högre utbildning, social status eller har ett ekonomiskt kapital (Knight 2009, s. 49). Även om museer tekniskt sett är öppna och tillgängliga för alla menar Knight att museet fortfarande sällar bort de som inte tillhör rätt social klass (2009 s. 60). Detta påminner om Bourdieus tankar om habitus, och hur det krävs ett kulturellt kapital för att känna sig välkommen på konstmuseer. Knight är verksam i USA och skriver därför utifrån ett amerikanskt perspektiv där de flesta museerna är privata och finansieras av privata donationer, till skillnad från många europeiska museer där de ofta är statligt eller kommunalt finansierade, precis som här i Sverige. Därför går det inte översätta hennes tankar om social klass helt och fullt till den svenska museiscenen eftersom mycket av verksamheten på amerikanska museer riktar sig till tilltänkta donatorer och mecenater. Då båda de offentliga konstverken som undersöks ligger i anslutning till den kommunala konsthallen så kan det därför ses som att konstverken riktar sig till en välutbildad publik, precis som museerna gör. Att Lindberg De Geers bronskvinnor möttes av kritik från allmänheten kan därför förklaras genom att se verket som att det riktar sig till personer med ett visst habitus som är vana museibesökare. Problematiken uppstår när personer som inte har ”rätt” habitus exponeras för verket. Enligt konstsociologin kan denna problematik lösas med hjälp av utbildning.

Konsthistorikern Albert Elsen skriver i sin artikel ”What We Have Learned about Modern Public Sculpture: Ten Propositions” (1989) att offentlig konst, alltid innebär en risk för konstnären och konstverket, att allmänheten förkastar verket och möter det med ointresse. Elsen menar dock att man genom utbildning och inkludering av allmänheten kan minska dessa risker (Elsen 1989). Knight, som diskuterar Elsens artikel menar att museer kan bistå med denna utbildning, som kan ses som en preventiv åtgärd, detta genom utbildningsprogram som är lätta för

allmänheten att ta till sig (Knight 2009, s. 69). Som exempel på detta tar hon upp guider som kan genomföras självständigt utan en föreläsare (ibid.). Dessa guider kan utgöras av både audioguider som används med hjälp av en smart mobiltelefon till informerande skyltar i anslutning till konstverken. Genom att erbjuda lättillgänglig information om konstverken och låta allmänheten ta del i processen och på så sätt öka medvetenheten kan också allmänhetens syn på konstverken bli mer positiv. Även den tidigare professorn i estetik, Lars-Olof Åhlberg argumenterar för att kunna uppskatta konsten måste vi förstå den, vilket gör att konst som inte uppskattas och ses som trivial eller irrelevant kanske inte då heller förstås helt och fullt (Åhlberg 2014, s. 119). Genom att se platserna utanför konsthallar och andra offentliga rum som en förlängning av utställningsrummet på ett museum så blir förståelsen för vikten av information tydligare. En utställning eller ett museum utan pedagogik eller information skulle inte varit särskilt intressant eller givande för besökarna, därför är det inte heller konstigt att offentliga konstverk behöver placeras ut tillsammans med t.ex. skyltar om information. Konstsociologin menar att utbildning är centralt för att kunna förstå konst. Såväl Albert Elsen, som konsthistorikern Cher Krause Knight och även Lars-Olof Åhlberg menar alla att utbildning om konsten är grundläggande för att kunna förstå den, om den förstås finns det dessutom större chans för att den då också blir omtyckt (Elsen 1989; Knight 2009, s. 69; Åhlberg 2014, s. 119). Bourdieus tankar om habitus och kapital skiljer sig dock från konstsociologins synsätt. Konstsociologer menar att utbildning kring specifika verk räcker för att kunna uppskatta konstverken medan Bourdieu menar att förmågan att kunna ta till sig och uppskatta konsten är beroende av ens habitus och kulturellt kapital. Både konstsociologin och Bourdieus tankar om habitus och kulturellt kapital ger dock en förenklad bild av verkligheten. Konst kan uppskattas utan att behövas förstås eller tolkas, även av personer som saknar rätt habitus och kulturellt kapital.

Idag finns det i Växjö dels en informerande skylt i anslutningen till Lindberg De Geers verk. Dessutom har Växjö kommun utvecklat en app, "Offentlig konst i Växjö" där Lindberg De Geers verk *Jag tänker på mig själv* även pryder appikonen. I appen går det att läsa om Växjös offentliga konst och då även om Lindberg De Geers verk, vilket då enligt Elsen kan vara ett medel för att få fler att uppskatta och förstå konstverket (Elsen 1989). I samarbete med ABF gav Malmö stad ut en konstguide 2016, i form av en bok där stadens offentliga konst presenteras (Ericson & Faxé 2016). Dock finns inte Craggs verk med i denna guide då verket invigdes först 2017. Malmös konstguide mer oåtkomlig än Växjö då den måste köpas, tillskillnad från Växjös där guiden finns som en app till telefonen. Enligt Knights

tankar om preventiva åtgärder för att minska ointresse för offentlig konst (Knight 2009, s. 69), kan alltså Växjö kommuns app om offentlig konst ses som ett utbildningsprogram för allmänheten.

Harriet S. Seine skrev 2003 artikeln ”Responsible Criticism: Evaluating Public Art” där hon som titeln antyder, skriver om ansvarstagande kritik mot offentlig konst. Seine skriver om hur begreppet ”platsspecifik konst” måste sluta användas då en plats förändras över årtiderna och över tiden. En del av kritiken som mött Craggs verk är att verket inte är platsspecifikt och därmed inte relaterar till platsen där den är placerad, vilket ses som någonting dåligt enligt kritikerna. Enligt Seine ska tre grundfrågor ställas till verket, ”Är verket bra?”, ”Förbättrar verket platsen där det är placerat?” och ”Stimulerar verket platsen där det är placerat?”. Seine menar också att det offentliga konstverket ska bedömas utifrån hur det uppfattas och används av allmänheten (Seine 2003). Craggs verk uppfyller troligtvis inte de krav som Seine ställer upp med sina frågor enligt de konstkritiker som skrivit om verket, men uppenbarligen fyller verket en funktion då det är uppskattat. Det var bara ett fåtal privatpersoner gav sig in i debatten kring Craggs verk, då den i huvudsak skedde mellan konstkritiker, kommun, Cragg själv men också beställaren Börjeson. Gemene malmöit eller skåning har inte blivit påverkade av konflikten. Diskussionen kring verket visserligen skedde publikt, genom debattartiklar i Sydsvenskan, men detta tycks enligt studenterna Bosma och Granholms undersökning inte ha påverkat allmänhetens syn på verket (2019). Även här går det att utläsa i den andra fallstudien att Lindberg De Geers verk inte har utstått samma typ av kritik som Craggs verk fått. Lindberg De Geers bronskvinnor kan liksom Craggs verk ses som plop art och sakna relation och kontext till platsen där det är placerat. Även denna aspekt skulle gå att förklara genom att se hur de två olika konstnärerna besitter olika mycket kulturellt kapital och att Lindberg De Geer skulle vara mer omtyckt av konstkritikerna.

För politikerna i Malmö har den valda platsen för konstverket blivit viktig då det är en central plats som gör att många kan se och uppleva konstverket, detsamma gäller för Lindberg De Geers bronsstatyer. I Växjö har Lindberg De Geers bronskvinnor blivit ett landmärke i staden. Syftet att placera kvinnostatyerna utanför Växjö Konsthall var att locka fler besökare till konsthallen. Lindberg De Geers två kvinnor blivit beskrivna som Växjös egna *Manneken Pis* eller *Den lille havfrue* och blivit till en egen turistattraktion som lockar till besök i Växjö. I Malmö hoppades kulturdirektören och projektledaren för Craggs konstverk att de gyllene pelarna skulle bidra till Malmös internationella renommé som konststad (Larsson 2015).

Kulturdirektören och projektledaren hoppades även på att konstverket skulle bli ett Malmös absolut mest uppmärksammade, vilket det till viss del blev, med den debatt som fördes kring verket av konstkritiker men även internt i off-konst-gruppen. Diskussionen om konstverket och platsen ledde till uppmärksamhet men kanske inte den typ av uppmärksamhet som kulturdirektören och projektledaren för Craggs verk hoppades på. Vad jag har kunnat utläsa har dock inte Craggs verk blivit lika uppmärksammat och betydande för Malmö så som Lindberg De Geers verk har blivit för Växjö, vilket kan ses som ett misslyckande för Malmö stad utifrån de förväntningar som kulturdirektören hade på verket (ibid.).

6.4 Estetik

I diskussionerna kring Marianne Lindberg De Geer och Tony Craggs har verkens estetiska värden debatterats flitigt. Lindberg De Geers bronsstatyer har blivit vandaliserade av allmänheten men kommunpolitikerna i Växjö tycks varit rörande överens om att ”bronskvinnorna” ska stanna i kommunen. I diskussionen kring Craggs monumentala statyer i Malmö har kritiken istället kommit från konstskunniga och från Malmö Konsthall som ligger i anslutning till konstverket. Både dess placering och utformning har legat till grund för diskussioner. Medan Malmö Konsthall har kritiserat verkets placering har konstkritiker uttryckt kritik mot verkets estetik och menat att det inte passar in i den lågmälda miljön det är placerat i. Bronsstatyerna i Växjö har inte enbart blivit kritiserade för verkets estetiska värden utan också blivit hyllade för det, främst för att verket har väckt en viktig diskussion kring kroppsideal. I Malmö kommer kritiken om *Points of View* och dess estetik från sakkunniga inom konst, medan allmänheten uppskattar verket, enligt studien gjord av studenterna Bosma och Granholm (Bosma & Granholm 2019). Lindberg De Geers två statyer har ställts ut på ett flertal utställningar, som i Wanås, innan de ställdes ut i Växjö, men också senare i Helsingborg, på Dunkers kulturhus, men då i gips (Kimrin 2010). Vad som anses som fint och fult, menar Bourdieu, är nära sammankopplat till människan habitus och kulturella kapital. Smak kan användas för att bibehålla sin särställning gentemot andra grupper och är därför laddad (Bourdieu 2010, s. 49). Klausen menar på att konstkritiker i viss mån upprätthåller konsten som onåbar för allmänheten (Klausen 1978, ss. 119–120). Genom att konstkritiker hyllar konst som är kritiserad av allmänheten och ser ned på konst som är uppskattad av allmänheten så befäster konstkritikerna sin särställning mot den stora massan. Således bibehåller också konstkritikerna sin makt i fältet för kulturell produktion.

I diskussionen kring verkens estetiska värden har också frågor kring originalitet väckts. Tony Craggs verk blev anklagat för att vara ”serietillverkat” vilket konstnären dementerade (Fagerström 2017; Gillberg 2017). Verket har blivit kritiserat dels för avsaknaden av originalitet, dels för att verket saknar anknytning till platsen. Patricia Phillips artikel ”Out of Order: The Public Art Machine” (1988) diskuterar den offentliga konstens utveckling. Phillips skriver att:

When the intentions have been apparent they are usually so modest (amenity) or so obvious (embellishment or camouflage) that they seem to have little to do with art at all. In short, the making of public art has become a profession, whose practitioners are in the business of beautifying, or enlivening, or entertaining the citizens of, modern American and European cities.

Phillips 1998

Phillips menar att offentlig konst bara har fått rollen att försköna städer och därför förlorat essensen av konst som innefattar mer än att bara fungera som utsmyckning. Utifrån Phillips tes att skapa offentlig konst idag skulle blivit till en egen profession så bekräftar konstnären Tony Cragg delvis detta. Cragg kan ses som en specialist inom offentlig konst vilket bekräftas av den kritik hans verk i Malmö utstått, om att hans konst är serietillverkad (Fagerström 2017). Även Lindberg De Geer har gjort flertalet verk som delar titel med både verket i Malmö och Växjö. Dock har ingen sådan kritik framförts mot Lindberg De Geers verk. Varför kritik har väckts mot Cragg men inte mot Lindberg De Geer går att tolka som att de tillhör varsitt delfält i fältet för kulturell produktion. Lindberg De Geer kan därför läsas som att hon besitter ett högre kulturellt kapital genom att hennes konst sker i en mindre begränsad skala medan Cragg besitter ett lägre kulturellt kapital därför att hans konst görs i storskalig produktion. Lindberg De Geers konstverk i Växjö går dock emot Phillips tes, hennes konst har inte sett som förskönande eller likgiltig utan har istället upprört. Detta går att tolka utifrån Phillips att Lindberg De Geers verk är ett undantag och kan därmed förklara varför bronskvinnorna fick mycket kritik från allmänheten, för att tanken med konstverket inte är att försköna.

6.5 Demokrati

De båda verken som undersöks har lett till diskussioner om det offentliga rummet och hur man som privatperson kan påverka den offentliga konsten. Att Tony Craggs verk står i Malmö är tack vare en privatpersons donation. Dock är donationer inte helt oproblematiska. En del i problematiken när en kommun tar emot en donation av ett verk är att kommunen saknar möjlighet att påverka utformningen av det,

däremot har kommunen möjlighet att välja var verket ska placeras. I detta fall ställde Malmö stad som krav att styra arbetet kring konstverket, detta efter att Börjeson tidigare i processen hade avslutat samarbetet med konstnären för att därefter återuppta det. Kritiken mot Craggs verk grundar sig också i om privatpersoner ska ha möjlighet att köpa in sig i det offentliga rummet. Börjeson kan dessutom ses som en delvis kontroversiell person vilket utgör ytterligare ett lager om vem som ska ha möjlighet i att placera ut konst i det offentliga rummet. När Lindberg De Geers verk placerades i Växjö väcktes en konstdebatt hos medborgarna. Två år efter att hennes verk hade köpts in av kommunen invigdes Växjö Art Site där medborgarna i kommunen har möjlighet att rösta om vilka konstverk som ska köpas in (Växjö kommun 2020b). Detta kan ses som en konsekvens av den konstdebatt som följde efter att bronskvinnorna placerats utanför Växjö konsthall. Dock hade inte medborgarna, eller ens kommunstyrelsen, möjlighet att påverka köpet av Lindberg De Geers verk då det var kulturnämnden som tog beslutet att köpa in verket.

Utifrån Bourdieus idé om det kulturella produktionsfältet så har konstinstitutioner en viss makt, då de befinner sig i ”maktens fält”. Konstinstitutionerna innehar ett stort kulturellt kapital då de anställda allt som oftast är välutbildade inom just konst och inom närliggande discipliner. Konstinstitutionerna saknar dock ett större ekonomiskt kapital och är vanligen finansierade av staten eller kommunen. I de två fallstudierna som har gjorts i den här uppsatsen så tyder det dock på att konsthallarnas makt är begränsad. Eftersom Växjö Konsthall saknade egna medel att köpa in verket så fick kultur- och fritidsförvaltningen i uppdrag av kulturnämnden att söka efter privata finansiärer som kunde finansiera det (vilket sedan inte behövdes). I Malmö borde konsthallen haft större mandat genom att de var en del av off-konst-gruppen. Den gav förslag på var Craggs statyer skulle placeras, vilket landade i att statyerna också placerades där som off-konst-gruppen föreslagit. Eftersom varken kommunen eller de andra institutionerna som är en del av off-konst-gruppen tog hänsyn till Malmö Konsthalls önskemål att placera Craggs statyer på annan plats visar detta på hur lite påverkansmöjlighet Malmö Konsthall hade i praktiken. I Malmö försökte såväl privatpersoner, Malmö Konsthall och konstkritiker få kommunen att flytta på verket, vilket inte gav något gensvar. I Växjö kom viss påtryckning i form av vandalisering som kan ses som ett försök att få bort statyerna. Den största delen av påtryckningarna kom dock i form av att kommunen skulle köpa in Lindberg De Geers statyer, vilket kommunen senare gjorde. I Växjö visade det sig att påtryckningarna gav resultat både genom att kommunen slutligen köpte in verket men också att det ledde till att medborgarna i

Växjö senare hade möjlighet att påverka vilka verk som kommunen ska köpa in genom projektet Växjö Art Site.

I Malmö har inte medborgarna haft samma möjlighet att påverka den offentliga konsten. Lindberg De Geer har å andra sidan, till skillnad mot Cragg, blivit uppskattad av kritiker för sin såväl konst, som litteratur och dramatik. I Växjö blev hennes verk inte mött med ointresse, som Elsen varnar för (Elsen 1989), utan upprörde allmänheten istället. Med tiden har dock verket kommit att bli accepterat och uppskattat av många (Gehrman 2016). Kring verket väcktes en diskussion där medborgarna deltog genom att skriva insändare till den lokala tidningen Smålandsposten. På så sätt blev de inkluderade i diskussionen kring konsten. Som en förlängning har medborgarna på senare tid också fått en chans att påverka konsten genom projektet Växjö Art Site. Detta betyder att allmänheten har fått en viss möjlighet att påverka och därmed också fått viss makt. Elsen menar att det ligger en risk i att placera ut offentlig konst, men att genom att inkludera allmänheten så minskar riskerna för dennas ointresse (Elsen 1989). Enligt en undersökning (Konstnärsnämnden 2013) anser 55% av kommunerna att de använder sig av brukar- och medborgarinflytande när det gäller kommunens offentliga konst (2013, ss. 115–117). Vissa kommuner anser dock att medborgarinflytandet finns med i och med att det är folkvalda politiker som är delaktiga i projektgruppen som ansvarar för den offentliga konsten (ibid., s. 115). I maj 2020 presenterades en delredovisning från Myndigheten för kulturanalys som fått i uppdrag av Sveriges regering att analysera den statliga, regionala och kommunala styrningens effekter på den konstnärliga friheten⁵ (Den kulturpolitiska styrningens effekter på den konstnärliga friheten 2020). I rapporten skriver Myndigheten för kulturanalys att ”Utredningen ska, enligt regeringens uppdrag, särskilt belysa principen om armlängds avstånd” (ibid., s. 2). Att vissa kommuner anser att medborgarinflytandet tillgodoses för att folkvalda politiker tar beslut om den offentliga konsten går delvis emot tanken kring ”en armlängds avstånd”, vilket syftar till att politiker inte ska ha möjlighet att inskränka den konstnärliga friheten. I båda fallen har politiker tagit beslut för att ta emot och köpa in de två konstverken som undersöks. Genom att låta ett konstnärligt råd, som i Malmö, bereda ärenden rörande offentlig konst så hålls konsten på en armlängds avstånd, om politikerna följer konstrådets rekommendationer. I varken Malmö eller Växjö har de två kommunerna tagit hänsyn till medborgarinflytande i processerna kring de två

⁵ Delredovisningen presenterade inga resultat från undersökningen.

undersökta konstverken, om man då väljer att inte se politiker som ett slags medborgarinflytande.

I båda fallen som har undersökts är det bara ett fåtal människor från allmänheten som har gjort sina röster hörda i debatten kring verken. Cameron Cartiere skriver om svårigheterna med offentlig konst då den exponeras för en stor publik, vars åsikter är svåra att nå (Cartiere 2016, s. 19). I min undersökning har insändare och tidigare undersökningar legat till grund för att analysera allmänhetens åsikter om verken. Empirin kan inte ses som allmängiltig men ändå ge en indikation på hur allmänhetens uppfattningar kring konstverken ser ut. Avsaknaden av medborgarinflytande i processerna kring offentliga konstverk gör det svårare att nå den breda allmänhetens åsikter kring konsten i efterhand när verket redan är placerat, just för att det är ett fåtal som väljer att göra sin röst hörd genom brev till kommunen eller i massmedia. Som jag har återkommit till flera gånger, i diskussionen så menar Elsen risken för ointresse hos medborgarna kan minskas genom att öka medborgarinflytandet (Elsen 1989). Genom att förändra processerna hur offentliga konstverk köps in och placeras och då låta medborgarna ha ett visst inflytande i processen så kan detta leda till att fler uppskattar konsten.

7. Avslutande diskussion och slutsats

7.1 Avslutande diskussion

I uppsatsen har såväl politikernas, konstkritikernas, konstinstitutionernas och allmänhetens syn på den kommunala offentliga konsten undersökts. Utifrån vald teori så befäster både Bourdieus fältteori och konstsociologin att för att kunna uppskatta och förstå konst behöver man rätt habitus, inneha kulturellt kapital och utbildning. Detta stämmer dock inte, de båda verken som har undersökts har delvis blivit uppskattade av allmänheten, detta trots att allmänheten inte besitter samma habitus eller mängd kulturellt kapital som konstkritiker och konstinstitutioner. Detta sätt att se på konst är en förenkling av verkligheten. De valda teorierna har dock belyst den komplexitet som offentlig konst ibland innebär och hur konstkritiker och konstinstitutioner särskiljer sin smak från allmänheten och därmed befäster sin särställning och bibehåller sitt tolkningsföreträde över vad som är ”god konst”. Bourdieu menar inte att de som saknar rätt habitus och kulturellt kapital inte kan uppskatta konst, utan menar istället att de uppfattar konsten olika (Broady & Palme 1993, s.16). Detta har syns i båda fallstudierna där allmänhetens syn på konstverket har skilt sig från både kommunpolitiker, konstkritiker och konstinstitutioner.

Under rubrikerna *processen* har jag undersökt hur kommunen har införskaffat konstverken. Jag har undersökt konstinstitutioners möjlighet att påverka kommunens beslut. I början med arbetet med uppsatsen utgick jag från att den bästa lösningen för att den offentliga konsten skulle förvaltas bättre och uppskattas mer var att låta konstinstitutioner som besitter kunskap om konst ansvara för den kommunala offentliga konsten. Idag är jag inte lika säker. Personer som arbetar på konstinstitutioner befinner sig i maktens fält och besitter kulturellt kapital. De har ett habitus som gör att de förstår och uppskattar konst. Risken med att enbart låta dessa personer ansvara för processerna för den kommunala offentliga konsten är att det köps in konst som uppskattas av dessa personer med en viss smak, som troligtvis kommer skilja sig från allmänhetens smak (även om den inte är generisk). Om konstverk köps in av personer som har verktyg för att tolka och förstå konst kan detta leda till att publiken, allmänheten har svårare för att närma sig och förstå konsten och förkastar den. Detta förstärker då också den diskrepans som redan finns mellan konstvärlden och allmänheten. Utifrån tidigare studier⁶ så är det ett problem

⁶ Se avsnitt ”1.2.1 Förvaltning av offentlig konst”.

med ökad byråkratisering där den kommunala offentliga konsten är förlagd till flera olika förvaltningar och nämnder. Genom oklar ansvarsfördelning finns det risk för att den offentliga konsten hamnar mellan stolarna. Dock kanske detta arbetssätt gör att fler personer som inte innehar ett stort kulturellt kapital får möjlighet att ansvara för den kommunala offentliga konsten. Detta kan i sin tur innebära att konstverk som har sin primära funktion att vara utsmyckande och förskönande placeras ut i kommunerna, vilket kan vara lättare för personer som saknar rätt habitus och kulturellt kapital att uppskatta, då dessa verk inte behöver tolkas i lika hög utsträckning.

Detta leder in på frågan, för vem är den offentliga konsten till för och vad är dess syfte? Detta kommer jag inte kunna besvara i den här uppsatsen men genom att bära med sig detta kan det också ge förståelse för hur de olika intressenterna har agerat i konflikterna. Om allmänheten anser att den offentliga konsten roll är att utsmycka torg och gator så ger detta förståelse för hur de två olika verken som har undersökts kunde mottas olika. Den offentliga konsten borde rimligtvis vara för medborgarna och därmed allmänheten. Därför kan det ses som en självklarhet att medborgarna ska få vara del i besluten kring offentlig konst och att konsten som placeras ska kunna uppskattas utan att behöva tolkas. Men med bättre utbildning om de offentliga konstverken så kan allmänheten få en mer positiv uppfattning om konsten. Detta kan i förlängningen leda till en högre status för den offentliga konsten och därmed också leda till mer resurser och bättre förvaltning.

7.2 Slutsats

I uppsatsen har jag arbetat utifrån två frågeställningar. Den första berör konflikterna och hur de olika intressenterna agerar i dessa. Frågan löd:

- Hur agerar olika intressenter i konflikter om utformning, placering och betydelser av offentlig konst?

Genom att presentera hur kommunerna har tagit beslut i att ta emot och köpa in konstverken har såväl konstinstitutioner, konstkritiker, kommuner och allmänhetens möjligheter att påverka verkets utformning och placering och uttrycka sina åsikter om dessa undersökts. Undersökningen visar att konstinstitutioner, som besitter kulturellt kapital och ett habitus som gör att de har möjlighet att professionellt tolka konst har viss möjlighet att påverka den offentliga konsten. Som i Malmö stad, där konstinstitutioner är delaktiga i ett konstnärligt råd för utsmyckning i staden. Detta råd saknar dock beslutfattanderätt då det istället är

förlagt till kommunens förvaltningar och nämnder. I Växjö fanns möjligheten för konstinstitutioner att påverka genom att placera ut verket *Jag tänker på mig själv* utanför konsthallen, som en del av en utställning, vilket ledde till att kommunen köpte in statyerna.

Konstkritiker har i dessa två fall som undersökts inte haft någon möjlighet att påverka varken utformning eller placering av verket. Däremot har de i fallet med Craggs verk i Malmö varit aktiva i debatten kring verket. Klausen menar att konstkritiker i viss mån upprätthåller konsten som onåbar för allmänheten (Klausen 1978, ss. 119–120). Detta kan ses som att konstkritiker distanserar sig från allmänheten. Detta blir tydligt när allmänhetens åsikter skiljer sig från konstkritikers. Konstkritikernas kritiska blick på verket har inte lett till någon förändring av varken placering eller estetik utan har istället gjort det svårare för allmänheten att förstå konsten, vilket bekräftar uppfattningen att konst är för eliten som vanliga människor inte förstår sig på.

Fallstudierna visar på att det är kommunen som har flest möjligheter att påverka den offentliga konsten. Kommuner är institutioner och enligt den nyinstitutionella teorin har det skett en ökad byråkratisering. Denna byråkratisering gör att konstinstitutioner som del i ett konstråd saknar möjlighet till beslutsfattning om den offentliga konsten och agerar endast rådgivande då beslutet tas av respektive förvaltning eller nämnd där konstverket ska placeras. Detta visar dock att kommunerna värdesätter konstinstitutioners åsikter då de i Malmö låter off-konstgruppen vara ett beredningsorgan för den kommunala offentliga konsten. Detsamma gäller i Växjö, då konsthallens val att ställa ut Lindberg De Geers bronskvinnor ledde till att kommunen köpte in dessa. Det kan förstås som att kommunen ändå erkände konstinstitutionerna, deras kunskap och därigenom deras kulturella kapital.

Allmänheten har endast små möjligheter att påverka besluten om vilka konstverk som ska utplaceras i kommunerna och var någonstans. I Växjö visar fallstudierna att kommunen blev mer beslutsam att köpa in Lindberg De Geers verk när de väckte starka reaktioner hos allmänheten. Det fördes en debatt om konstverket i insändare till lokaltidningen. Missnöjet manifesterades också genom vandalisering av statyerna och genom att de nakna kropparna täcktes med kläder. I Malmö var allmänheten mer avvaktande till Craggs verk.

Varför de olika intressenterna agerar olika går att sammankoppla med deras plats i fältet för kulturell produktion. Aspekterna kapital, både kulturellt och ekonomiskt tillsammans med intressenternas habitus ger en förklaring hur deras påverkansmöjlighet ser ut.

Den andra frågeställningen för uppsatsen löd:

- Vilka perspektiv på offentlig konst kommer till uttryck i sådana konflikter?

Denna frågeställningen har som syfte att belysa de olika perspektiv de olika intressenterna har haft på konstverken. Detta har presenterats i fallstudierna under avsnitten ”konflikt”, där konflikterna har delats in i tre underliggande teman, platsen, estetik och demokrati. I konflikterna har de olika intressenterna tryckt på de olika temana och använt dessa som argument. I Malmö kritiserade konstkritikerna konstverket dess estetik, medan Malmö konsthall istället kritiserade placeringen av det. Malmö konsthalls kritik är inte synonymt med att de uppskattar verkets estetik, det kan mycket väl vara så att de anställda höll med om konstkritikernas kritik mot verkets estetiska värden. Tycket om verkets estetiska värden är kopplat till smak, vilket också är ett sätt att distansera sig från andra samhällsgrupper. Då konstkritikerna menade att verket var fult, massproducerat m.m. så distanserade de sig också mot allmänheten som uppskattar verket. Då Malmö konsthall istället kritiserade verkets placering så lät de också bli att kritisera allmänhetens smak och tycke om konstverket. Kommunen menade istället att platsen lyftes av konstverket, vilket allmänheten tycktes hålla med om (Bosma och Granholm 2019).

I Växjö var inte platsen central i konflikten om konstverket. Men den hade betydelse i aspekten att verket var en del av en konstutställning och att det placerades utanför den kommunala konsthallen och därmed var riktat till en van museipublik med ett visst habitus och kulturellt kapital. Detta kan vara en del av förklaringen till varför verket inte mottogs väl av allmänheten. Syftet med bronskvinnorna var dock inte att göra platsen vackrare utan att istället lyfta ett samhällsproblem där unga kvinnor mår dåligt över sina kroppar. Att verket väckte anstöt och blev vandaliserat gjorde också att det blev uppmärksammat och senare också omtyckt av allmänheten. Då det skrevs och argumenterades om verket i lokaltidningen kan detta ses som ”utbildning” ur ett konstsociologiskt perspektiv, vilket då kan ha gjort att fler personer började uppskatta konstverket.

Det sista temat under avsnitten ”konflikt” fokuserar på de demokratiska perspektiven som har varit en del av konflikterna som rört konstverken. I fallet Cragg i Malmö noterades att verket är donerat och huruvida privatpersoner ska ha rätt att köpa sig in i det offentliga rummet. I Växjöfallet kom debatten att handla om ifall medborgarna, dvs. allmänheten, kunde påverka den offentliga konsten. I ingetdera av fallen hade medborgarna någon möjlighet att påverka konstverkens estetik eller placering.

7.2.1 Sammanfattning

Avslutningsvis vill jag sammanfatta uppsatsen. Syftet med uppsatsen var att klargöra kommunala processer som rör offentlig konst och att undersöka hur uppfattningar om den offentliga konsten kan skilja sig mellan konstinstitutioner, konstkritiker och allmänheten. Detta har jag gjort genom de två fallstudierna som visar på hur olika intressenter agerar i konflikter och vilka perspektiv som kommer till uttryck i konflikter om offentlig konst.

Uppsatsen visar att de olika intressenterna har agerat olika i konflikten beroende på vilken position de har i fältet för kulturell produktion. De perspektiv som kommer till uttryck i konflikterna kan också ses som ett led i intressenternas position i fältet för kulturell produktion och vilket habitus och kulturellt kapital dessa innehar. Det kopplas även samman med konstsociologi som visar på hur inkludering och utbildning kan öka intresset för offentlig konst.

7.3 Framtida forskning

I uppsatsen har jag lutat mig mot konstsociologin och dess synsätt att offentlig konst kan bli mer uppskattad med hjälp av utbildningsprogram. Därför vore det intressant att följa ett sådant utbildningsprogram för att se om detta faktiskt påverkar synen på offentlig konst, och hur konstinstitutioner och museer kan vara delaktiga i det arbetet.

Litteraturförteckning

- Arbetsbladet* (2006). Kvinnoskulpturer för dyra för Växjö, 3 maj.
- Artnet (u.å.a). *Tony Cragg Artworks*. <http://www.artnet.com/artists/tony-cragg/> [2021-03-19]
- Artnet (u.å.b). *Tony Cragg Biography*. <http://www.artnet.com/artists/tony-cragg/biography> [2021-03-22]
- Arvidsson, B. (2017). De tre vridna bronsskulpturerna lyftes på plats. *Sydsvenskan*, 20 maj, s. B10.
- Boomgaard, J. & Brom, R. (red.) (2017). *Being Public – How art Creates the Public*. Amsterdam: Valiz.
- Bosma, M. & Granholm, M. (2019). *Uppfattningar om plop art och offentlig miljö - En fallstudie inriktad på konstverket Points of view på Konsthallstorget i Malmö*. Kandidatuppsats, Byggd miljö. Malmö: Malmö universitet.
- Bourdieu, P. (1993). *Kultursociologiska texter*. 4. uppl., Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler – Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB.
- Bourdieu, P. (2010). *Distinction - A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Broady, D. (1998). Kapitalbegreppet som utbildningssociologiskt verktyg. *Skeptronhäften*, (1). ISSN 0284-0731
- Broady, D. (2000). Inledning. I Bourdieus, P. *Konstens regler – Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB, ss. 9–28.
- Broady, D. & Palme, M. (1993). Utgivarnas förord. I Bourdieus, P. *Kultursociologiska texter*. 4. uppl., Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB, ss. 7–20.
- Börjeson, P-O. (2017). Artikeln andas en icke försumbar portion feminism, *Sydsvenskan*, 23 mars, s. A21.
- Carlsson, D. (2020). Tjejerna tyckte det var förnedrande. *Expressen*, 28 april. <https://www.expressen.se/kvallsposten/sport/fotboll/damallsvenskan/lojligt-i-dag-hade-jag-blivit-vansinnig/>

- Carnvik, S. (2018). *Jag tänker på mig själv som en nakenakt*. Kandidatuppsats, Konstvetenskapliga institutionen. Uppsala: Uppsala universitet.
- Cartiere, C. (2008). Coming in from the Cold: A Public Art History. I Cartiere, C. & Willis, S. (red.), *The Practice of Public Art*. London: Routledge, ss. 7–17.
- Cartiere, C. (2016). Through the Lens of Social Practice – Considerations on a public art history in progress. I Cartiere, C. & Zebracki, M. (red.). *The Everyday Practice of Public Art – Art, Space, and Social Inclusion*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, ss. 13–26.
- Cartiere, C. & Willis, S. (red.) (2008), *The Practice of Public Art*. London: Routledge.
- Cartiere, C. & Zebracki, M. (red.) (2016). *The Everyday Practice of Public Art – Art, Space, and Social Inclusion*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- City of Malmö (2016). *Agreement – On the Artwork "Points of View"/"Three Towers" By Tony Cragg on Konsthallstorget in Malmö*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.
- Den kulturpolitiska styrningens effekter på den konstnärliga friheten (2020). *Delredovisning 2020-05-15* (dnr: 2020–55). Stockholm: Myndigheten för kulturanalys.
- Deutsche, R. (1992). Art and Public Space: Questions of Democracy. *Social Text*, (33), ss. 34–53. DOI:10.2307/466433
- Deutsche, R. (1996). *Evictions – Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press
- Eijde, M. (2021). Många har tackat Marianne för bronskvinnorna i Växjö: De tycker om att de står på trottoaren, *Smålandsposten*, 11 februari, ss. 18–19.
- Ehn, B. & Klein, B. (2007). *Från erfarenhet till text – Om kulturvetenskaplig reflexivitet*. 3. uppl., Stockholm: Carlssons bokförlag.
- Elsen, A. (1989). What We Have Learned about Modern Public Sculpture: Ten Propositions. *Art Journal*, 48(4), ss. 291–297. DOI:10.2307/777011
- Engblom, R. (2006). Kommunen enig om att köpa bronskvinnorna. *Smålandsposten*, 12 maj.
- Ericson, G. & Faxe, J. (2016). *Malmö konstguid - offentlig konst i staden*. Malmö: Kira.
- Eriksson-Zetterquist, U. & Ahrne, G. (2015). Intervjuer. I Ahrne, G. & Svensson, P (red.) *Handbok i kvalitativa metoder*. 2:2 uppl., Stockholm: Liber. ss. 34–54.

Fagerström, L. (2010). Plats, poetik och politik, Samtida konst i det offentliga rummet. I Fagerström, L. & Haglund, E. (red.) *Plats, poetik och politik – Samtida konst i det offentliga rummet*. Malmö: Arena, ss. 6–21.

Fagerström, L. (2017). Serietillverkad lyxkonst. *Sydsvenskan*, 27 mars, s. A14.

Fagerström, L. (2021). Ta konsten på allvar Malmö. *Sydsvenskan*, 20 februari, s. A34.

Fossbo, H. (2016). Ohlson Wallin och Vilks stöttar Lindberg De Geer. *SVT*, 1 februari. <https://www.svt.se/kultur/konst/vilks-och-ohlson-wallin-stottar-lindberg-de-geer>

Fransson, M. (2006). Bronskvinnor till salu. *Smålandsposten*, 29 april.

Galerie Börjeson (u.å.a). *Om oss – Historia*. <https://galerieborjeson.se/om-oss/> [2021-02-09]

Galerie Börjeson (u.å.b) *Pressmeddelande*. <https://galerieborjeson.se/pressmeddelande-affarsmannen-och-galleristen-per-olov-borjeson-har-gatt-bort-blev-89-ar-gammal/> [2021-03-19]

Gehrman, K (2016). Offentlig konst ett hett debattämne, *Smålandsposten*, 9 juni, ss. 22–23.

Gillberg, J. (2017). Cragg: Det är ett unikt konstverk, *Sydsvenskan*, 18 april, s. B6.

Granath, O. (2014). Förord. I Hermerén, K. & Orrje, H. *Offentlig konst: ett kulturarv - tillsyn och förvaltning av byggnadsanknuten konst*. 2. uppl., Stockholm: Statens konstråd, ss. 8–13.

Hartley, K. (2017). Arkitekten vill flytta skulpturen från torget. *Sydsvenskan*, 18 februari, s. B14.

Hein, H. S. (2000). *The Museum in Transition – a Philosophical Perspective*. Washomgton, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Hein H. S. (2006). *Public Art – Thinking Museums Differently*. Lanham: AltaMira press.

Hermerén, K. (2014). *Den utsatta konsten - att förvalta konst i offentlig miljö - etik, lagstiftning och värdeförändring*. Licentiatavhandling Göteborg: Göteborgs universitet, 2014.

Hermerén, K. (2020). *Konsten att förvalta: bevarandets utmaningar och möjligheter - Värderingar och beslutsprocesser i 1900-talets Sverige rörande offentlig byggnadsanknuten konst*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2021.

Hermerén, K. & Orrje, H. (2014). *Offentlig konst: ett kulturarv - tillsyn och förvaltning av byggnadsanknuten konst*. 2. uppl., Stockholm: Statens konstråd.

- Hermerén, K. & Lindbom, J. (2014). *Riktlinjer för förvaltning av offentlig konst*. Stockholm: Riksantikvarieämbetet.
- Herngren, L. & Lindblad, L. (2019). *Samspel mellan landskapsarkitektur och konst – En studie i platsskapande, samverkan i planering samt landskapsarkitektstudenters tankar om de offentliga rummen*. Kandidatuppsats, Institutionen för Landskapsarkitektur, planering och förvaltning. Alnarp: Sveriges lantbruks universitet.
- Jönsson, L-E., Persson, A. & Sahlin, K. (2011). *Institution*. Malmö: Liber.
- Karlsson, J. (2007). Bronskvinnorna i Växjö återinvigs. *SR P4 Kronoberg*, 9 mars. <https://sverigesradio.se/artikel/1246717>
- Kazmierska, N. (2011). MLDG. *Konstnären*, (3), ss. 10–18. http://www.kro.se/sites/default/files/konstnaren/KONSTNAREN_3_2011_low.pdf [2021-04-22]
- Kimrin, J. (2010). Marianne tänker på sig själv. *Metro*. 30 april, s. 20.
- Klausen, A. M. (1978). *Konstsociologi – Om konstens ställning i samhället – hos oss och i andra kulturer. En introduktion*. Lund: Rahms i Lund.
- Knight, C. K. (2009). *Public art: Theory, Practice and Populism*. 2. uppl., Malden, MA: Blackwell.
- Konstnärsnämnden. (2013). *Ingen regel utan undantag: enprocentregeln för konstnärlig gestaltning av offentlig miljö*. Stockholm: Konstnärsnämnden
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *MIT Press*, 8, ss. 31–44. doi:10.2307/778224
- Krutmeijer, M. (2017). Skulpturerna skapar fokus. *Sydsvenskan*, 14 mars, <https://www.sydsvenskan.se/2017-03-14/skulpturerna-skapar-fokus>
- Kulturparen Småland (u.å). *Om Kulturparken Småland AB* <https://kulturparkensmaland.se/om-oss/> [2021-03-31]
- Larsson, K. & Åsbrink, B. (2008). *"Det är väl ingen konst" - Tycker skönandar, moralister, klottrare, tjuvar, lustigkurrar, hjältedyckare, avgudadyckare, stadsplanerare, barn, politiker, arkitekter, du och jag-*. Stockholm: Carlsson.
- Larsson, L. (2015). Öde torg ska smyckas. *Skånska dagbladet*, 3 december, s. A8.
- Lindberg De Geer, M. (2016). Alla är rädda för mig. *Fokus*, 13 maj. <https://www.fokus.se/2016/05/alla-ar-radda-mig/>
- Lindberg De Geer, M. (1994). *Jag tänker på mig själv*. Bromma: Tago.

Lindberg De Geer, M. (2001). *Jag fortsätter att tänka på mig själv*. Stockholm: Galago.

Lundgren, E. & Ericson, G. (2017). Torget är stadens mark. *Sydsvenskan*, 1 april, s. A30.

Magasin III (u.å). *Jag tänker på mig själv*
<https://www.magasin3.com/artwork/jag-tanker-pa-mig-sjalv/> [2021-05-10]

Malmö förskönings- och planteringsförening (u.å). *Om föreningen*
<https://planteringsforeningen.se/verksamhet/om-foreningen/> [2021-03-22]

Malmö stad (1997). *Förslag till regler för offentlig utsmyckning* [internt material]. Malmö: Malmö stad.

Malmö stad (2012). *Möte med kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning – onsdag den 14 nov 2012 kl. 13:00 kulturkansliet utsmyckning*. [internt material]. Malmö: Malmö stad

Malmö stad (2013a). *Möte med kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning – torsd 19 dec 09.00-11.00 kulturkansliet*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.

Malmö stad (2013b). *Onsdag 6 mars 2013 kl 12:00 kulturkansliet*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.

Malmö stad (2013c). *Möte med kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning – Tisdag 20 augusti 2013 kl 16:00 kulturkansliet*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.

Malmö stad (2013d). *Möte med kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning – Tisdag 24 september 2013 kl 15:00 Konsthallen*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.

Malmö stad (2015a). *Möte med kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning – Torsdag 16 april 2015 14.00-15.00 kulturkansliet, Södergatan 9*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.

Malmö stad (2015b). *Möte med kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning – Onsdag 12 augusti 2015 13.00-15.00 kulturkansliet, Södergatan 9*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.

Malmö stad (2015c). *Möte med kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning – Onsdag 25 november 2015 15.00-17.00 kulturkansliet*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.

Malmö stad (2015d). *Utdrag ur protokoll vid sammanträde den 21 december 2015 med Malmö kommunstyrelsens arbetsutskott*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.

- Malmö stad (2016a). *Möte med kulturnämndens referensgrupp för konstnärlig utsmyckning – Fredag 11 mars 2016 10.00-12.00*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.
- Malmö stad (2017a). *Möte med off konst gruppen – Torsdag 19 januari kl 9-11, kulturkansliet, Södergatan 9*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.
- Malmö stad (2017b). *Minnesanteckningar 2017-03-28*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.
- Malmö stad (2017c). *Placering av ett minnesmonument på Konsthallstorget, Malmö den 12e april 2017*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.
- Malmö stad (2017d). *Brev till Torsten*. [internt material]. Malmö: Malmö stad.
- Malmö stad (2021). *Offentlig konst*. <https://malmo.se/Sa-arbetar-vi-med.../Kultur--projekt-och-satsningar/Offentlig-konst.html> [2021-04-21]
- Mangione, A. (2013). Marianne Lindberg de Geer ny chef för Kulturhusets konstscen. *Kunstkritikk*, 21 augusti. <https://kunstkritikk.se/marianne-lindberg-de-geer-ny-chef-for-kulturhusets-konstscen/>
- Merriam, S. B. (1994). *Fallstudien som forskningsmetod*. Lund: Studentlitteratur.
- Miles, M. (2008). Critical Spaces: Monuments and Changes. I Cartiere, C. & Willis, S. (red.) (2008), *The Practice of Public Art*. London: Routledge, ss. 66–90.
- MLDG (u.å). Teater. <http://www.mldg.se/teater.html> [2021-04-21]
- Nationalencyklopedin* (u.å). Växjö. <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/v%C3%A4xj%C3%B6> 6 [2021-03-31]
- Nerikes Allehanda* (2006). De Geers skulpturer för dyra för Växjö, 3 maj.
- Norrlid, F. (2017). Stor donation ger ny konst. *Dagens industri*, 27 maj, s. 36.
- Nyström, A. & Olofsson, A. (red.) (2017). *I det gemensamma - konst, samhälle, komplexitet*. Stockholm: Art and Theory Publishing.
- Persson, T. (2010). Konstnär med stark självbild. *Smålandsposten*, 3 april, s. B2.
- Persson, T. (2010b). Provocerande fet – och naken ... *Smålandsposten*, 20 januari.
- Petterson, H., Wolanik Boström, K. & Öhlander. (2018). Kapital, habitus och fält. I Gunnarsson Payne, J. & Öhlander, M. (red.) *Tillämpad kulturteori*. Lund: Studentlitteratur, ss. 133–150.
- Phillips, P. (1988). Out of Order: The Public Art Machine. *Artforum international*, 27, ss. 92–97.

- Prage, N. (2009). Kommunen kör på trots stark kritik. *Smålandsposten*, 12 juni, s. 31.
- Ravini, S. (2010). *Marianne Lindberg De Geer och kritiken*. Helsingborg: Dunkers kulturhus.
- Richter, U. (2006). Bronskvinnorna väcker känslor. *Morgonbris* (6), ss. 24–25.
- Roxvall, A. (2006). Skulpturer rör upp känslor i Växjö. *Svenska Dagbladet*, 30 november.
- Seine, H. (2003). Responsible Criticism: Evaluating Public Art. *Sculpture*, 22(10).
- SFS 2017:563. *Museilag*. Stockholm: Kulturdepartementet.
- Sjöholm Skrubbe, J. (2007). *Skulptur i folkhemmet - Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*. Uppsala: Uppsala universitet.
- Smith, Z. A. (2017). Public Art in Municipal Administration. *Journal of Arts Management, Law & Society*, 47(1), ss. 77–81.
DOI: 10.1080/10632921.2016.1241969
- Smålandsposten* (2006a). Fruktansvärt ful konst i brons köpt av kommunen, 23 juni.
- Smålandsposten* (2006b). Bronskvinnorna – Dessa förfärliga figurer, 20 maj.
- Smålandsposten* (2006c). Åh, dessa kvinnor!, 24 maj.
- Smålandsposten* (2007). Tillbaka: Bronskvinnorna åter på sin plats, 27 januari.
- Sommar, I. (2017). Fin konst på fel plats. *Sydsvenskan*, 15 mars, <https://www.sydsvenskan.se/2017-03-15/fin-konst-pa-fel-plats>
- Stensman, M. & Tranaeus, B. (red.) (1987). *"Konsten är på väg att bli alla-": Statens konstråd 1937–1987*. Stockholm: Statens konstråd.
- Söderholm, C. (2017). Högljutt verk på lågmält torg. *Sydsvenskan*. 13 mars, s. A12.
- Torvinen, A. (2019). Växjö konsthall och Utvandrarnas hus vill inte flytta ihop. *SVT*, 12 juni, <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/smaland/vaxjo-konsthall-och-utvandrarnas-hus-vill-inte-flytta-ihop> [31 mars 2021]
- Växjöbladet-Kronobergaren* (2006). Statyer inlåsta efter vandalisering. 21 juli.

- Växjö kommun (2006a). *Sammanträdesprotokoll – Kommunstyrelsens arbetsutskott – Inköp av Marianne Lindberg De Geers bronskvinnor*. [internt material]. Växjö: Växjö kommun.
- Växjö kommun (2006b). *Inköp av Marianne Lindberg De Geers bronsstatyer som står utanför konsthallen*. [internt material]. Växjö: Växjö kommun.
- Växjö kommun (2014). *Offentlig konst i Växjö (Version 1.2)*. [App]. <https://play.google.com/store/apps/details?id=se.softwerk.konstverk&gl=SE> [2021-05-26]
- Växjö kommun (2020a). *Bronskvinnorna*. <https://www.vaxjo.se/sidor/se-och-gora/kultur-och-noje/konst-och-sevardheter/vaxjo-konsthall/offentlig-konst/dold-sida-offentlig-konst/bronskvinnorna.html> [2021-04-05]
- Växjö kommun (2020b). *Växjö Art Site*. <https://vaxjo.se/sidor/se-och-gora/kultur-och-noje/konst-och-sevardheter/vaxjo-konsthall/offentlig-konst/konststrak/vaxjo-art-site.html> [2021-03-31]
- Växjö kommun (2021). *Offentlig konst i Växjö*. <https://vaxjo.se/sidor/se-och-gora/kultur-och-noje/konst-och-sevardheter/offentlig-konst-i-vaxjo.html> [2021-04-22]
- Wanås konst (u.å.a.). *Wanås konst*. <https://www.wanaskonst.se/sv-se/Wan%C3%A5s-Konst/Om> [2021-04-06]
- Wanås konst (u.å.b.). [internt material]
- Westergren, A. (2006a). Bronskvinnorna stannar i Växjö. *Smålandsposten*, 4 maj.
- Westergren, A. (2006b). Köp skulpturen för p-avgifter. *Smålandsposten*, 3 maj.
- Westergren, A. (2006c). Allt går med lite vilja – och kärlek. *Smålandsposten*, 29 april.
- Westergren, A. (2006d). Båda bronskvinnorna borttagna efter omfattande skadegörelse. *Smålandsposten*, 7 juli.
- Westerlind Müllerström, W. (2021) *Figur som visar en förenkling av Bourdieus teori om fältet för kulturell produktion*. [figur 1]
- White arkitekter (u.å.). *St Johannesplan*. <https://whitearkitekter.com/se/projekt/st-johannesplan/> [2021-03-22]
- Åhlberg, L-O. (2014). *Notions of the Aesthetic and of Aesthetics – Essays on Art, Aesthetics, and Culture*. New York: Peter Lang.